



Authentisierung im Museum

Ein Werkstatt-Bericht

Leibniz
Historische
Authentizität

R | G | Z | M

Thomas Eser · Michael Farrenkopf · Dominik Kimmel
Achim Saupe · Ursula Warnke (Hrsg.)

Authentisierung im Museum
Ein Werkstatt-Bericht

RGZM – TAGUNGEN
Band 32

**Römisch-Germanisches
Zentrum**
Leibniz-Forschungsinstitut
für Archäologie

R | G | Z | M

Römisch-Germanisches Zentralmuseum
Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie

Thomas Eser · Michael Farrenkopf · Dominik Kimmel
Achim Saupe · Ursula Warnke (Hrsg.)

AUTHENTISIERUNG IM MUSEUM

EIN WERKSTATT-BERICHT



Eine Publikation des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität

Verbundpartner des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität

Deutsches Bergbau-Museum (DBM), Bochum • Deutsches Museum (DM), München • Deutsches Schifffahrtsmuseum (DSM), Bremerhaven • Georg-Eckert-Institut – Leibniz-Institut für internationale Schulbuchforschung (GEI), Braunschweig • Germanisches Nationalmuseum (GNM), Nürnberg • Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz-Gemeinschaft (HI), Marburg • Leibniz-Institut Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung (HSFK), Frankfurt • Institut für Deutsche Sprache (IDS), Mannheim • Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz • Leibniz-Institut für Länderkunde (IfL), Leipzig • Institut für Zeitgeschichte (IfZ), München-Berlin • Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS), Erkner • Leibniz-Institut für Wissensmedien (IWM), Tübingen • Museum für Naturkunde – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung (MfN), Berlin • Römisch-Germanisches Zentralmuseum – Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie (RGZM), Mainz • Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung (SGN), Frankfurt • Leibniz-Zentrum Moderner Orient (ZMO), Berlin • Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF), Potsdam • Zoologisches Forschungsmuseum Alexander Koenig (ZFMK), Bonn

Redaktion: Claudia Nickel, Marie Röder (RGZM)

Satz: Claudia Nickel (RGZM)

Umschlaggestaltung: Reinhard Köster (RGZM)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie: Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-88467-287-7

ISSN 1862-4812

© 2017 Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funk- und Fernsehsendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem (Fotokopie, Mikrokopie) oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, Ton- und Bildträgern bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Die Vergütungsansprüche des §54, Abs.2, UrhG. werden durch die Verwertungsgesellschaft Wort wahrgenommen.

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
Printed in Germany.

INHALT

Thomas Eser · Michael Farrenkopf · Dominik Kimmel · Achim Saupe · Ursula Warnke
Einleitung: Authentisierung im Museum 1

Aspekte musealer Authentisierung

Michael Ohl
Brachiosaurus, Archaeopteryx und Fingertier. Original und Authentizität im Naturkundemuseum 11

Andreas Ludwig
Authentisierung und Zeitgeschichte. Objekte identifizieren, lesen und aushandeln 21

Stefan Siemer
Taubenuhr und Abbauhammer. Erinnerungsobjekte in Bergbausammlungen des Ruhrgebiets 33

Achim Saupe
Berührungsreliquien. Die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum . . . 45

Anja Ebert · Timo Saalman
Provenienzforschung und Authentizität 59

Michael Farrenkopf
Stereo-Panoramen des Deutschen Bergbau-Museums Bochum.
Objekte zur Entdeckung einer authentischen Arbeitswelt des Bergmanns 69

Willi Xylander
Eine Wiese in der Oberlausitz. Ein unerwartet multipler Konfliktfall
von »authentisch« und »historisch« 83

Constanze Hampp · Stephan Schwan
Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten.
Ergebnisse empirischer Besucherstudien aus dem Deutschen Museum in München 89

Authentizität musealer Ikonen

Antje Kluge-Pinsker
Die Replik der »Cathedra Petri« im Römisch-Germanischen Zentralmuseum.
Ein Objekt, seine Repliken und ihr Publikum 103

Ursula Warnke
Man sieht nur, was man kennt. Von der Bedeutung und Wahrnehmung
archäologischer Objekte in Museen – das Beispiel der »Bremer Kogge« 113

<i>Sabine Heine</i>	
Die parlamentarische Giraffe. Ein Beitrag zur Rolle historischer Authentizität bei der Bewertung naturkundlich-musealer Objekte	127
<i>Susanne Rehn-Taube</i>	
Der Kernspaltungstisch im Deutschen Museum	139
Autoren und Herausgeber – Authors and Editors	151

EINLEITUNG: AUTHENTISIERUNG IM MUSEUM

Museen schöpfen aus der kulturgeschichtlichen und wissenschaftlichen Relevanz echter Dinge einen Gutteil ihrer Legitimation. Sie bezeichnen sich selber gerne als Orte der Originale, oder, an den zeitgenössischen Sprachgebrauch angepasst, als Sammlungs-, Bewahrungs- und Ausstellungsort »authentischer« Objekte. Das wirft jedoch die Frage auf, was damit überhaupt gemeint ist, denn »Authentizität« ist ein facettenreicher und oft genug unscharfer Begriff – und das gilt auch für seinen Gebrauch im musealen Bereich.

Der vorliegende, als Werkstatt konzipierte Band widmet sich verschiedenen Dimensionen des Authentischen im Museum und will Anregungen geben, den Wandel von Authentizitätskonzepten und -vorstellungen von Museumsmachern – Experten für Sammlungen, Restauratoren, Konservatoren und Kuratoren von Ausstellungen – sowie von Museumspädagogen und Besuchern zu erforschen und zu historisieren. Vor dem Hintergrund des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität geraten im interdisziplinären Austausch verschiedene Museumsgattungen in den Blick, von archäologischen und kulturgeschichtlichen Museen über Technik- und Naturkundemuseen bis hin zu zeithistorischen Sammlungen. Anhand von ausgewählten Objekten und Objektgruppen aus dem Bestand der Museen sowie kooperierender Einrichtungen werden Kernfragen des Authentisierens im Museum diskutiert. Thematisiert werden Sammlungslogiken und die Auswahl dessen, was als bewahrenswert gilt, wissenschaftliche Ordnungs- und Klassifizierungssysteme, restauratorische und konservierende Praktiken bis hin zu Fragen der Ausstellungspräsentation und Vermittlung und der damit verbundenen Verantwortung der Wissenschaftler. Ziel des Bandes ist es, weitgehende Forschungsperspektiven aufzuzeigen, und zwar sowohl im Hinblick auf das Wechselspiel von sammlungs-, forschungs-, ausstellungs- und vermittlungsbezogenen Authentisierungspraktiken als auch der Rolle, die »Aura« und »Authentizität« für Besucher und Nutzer unterschiedlicher Museen spielen. Zugleich will der Band dafür sensibilisieren, in der kuratorialen Praxis die Chancen und Hürden beim Operieren mit dem Authentizitätsbegriff stärker wahrzunehmen.

Authentizität ist eine Zuschreibung und keine Eigenschaft der Dinge, das ist der gemeinsam erarbeitete Ausgangspunkt der Überlegungen. Offensichtlich impliziert die Zuschreibung von Authentizität ein umfassendes Wertesystem, dem im vorliegenden Band nachgegangen werden soll. Dinge werden qua Zuschreibung als »authentisch« markiert, indem Ursprungs-, Herkunfts- und zunehmend umfassende Objektgeschichten erzählt werden, die sowohl ihren Gebrauch, ihren Wert für die Forschung, ihre Restaurierungs- und Konservierungsgeschichte als auch ihre Ausstellungsgeschichte umfassen können. Dinge sind Ausgangspunkt für Geschichten, und auf bisweilen zirkuläre Weise beglaubigen sie selbst die mit ihnen verbundenen Geschichten¹. Die epistemische Funktion derart authentisierter Dinge ist – sobald sie ins Museum kommen – durchaus variabel: Dinge können als »Zeuge« und Repräsentant historischer Ereignisse, Prozesse und Veränderungen, als »Werk« (Originale im klassischen Kunstmuseum, Prototypen im Technikmuseum) oder als »Exemplar« (etwa in naturkundlichen oder alltagsgeschichtlichen Sammlungen) in verschiedene Begründungs- und Bedeutungszusammenhänge gestellt werden². Dabei kann ein und derselbe Gegenstand je nach Kontext verschiedene Funktionen übernehmen – wie viele Beiträge dieses Bandes zeigen.

Die vielfältigen Authentizitätseffekte im Museum lassen sich jedoch nicht auf eine solche funktionale Epistemologie des musealen Dings reduzieren, das als »Semiophor« relativ bedeutungsoffen ist. Gefragt werden muss danach, wer den Dingen Authentizität zuspricht, wann und in welchen Kontexten. Sind es die Museen selbst, sind es dort die Wissenschaftler, die Vermittlungsverantwortlichen oder aber die Besucher? Oder sind alle Beteiligten des Museumsdiskurses gemeinsam an einer Art Authentizitätshypnose beteiligt – um eine Bemerkung von Barbara Kirshenblatt-Gimblett aufzugreifen, die Authentizität als eine »collaborative hallucination« bezeichnet hat³. Seit wann überhaupt spukt die Rede vom Authentischen im Museumsdiskurs – als Wort und auch als Konzept? Und versteckt sich hinter dem Pathos des Authentischen ein veränderter Umgang mit den Dingen, eine Ausweitung des Verständnisses des Originals?

Traditionelle Authentizitätskonzeptionen verbinden mit der Authentizität eines Objekts dessen Status als Original, die Feststellung einer eindeutigen Urheberschaft und eine weitgehend unveränderte Substanz. Mit der Zuschreibung von Echtheit gingen lange Zeit essentialisierende und ontologisierende Ideen von Identität, Tradition und Ursprung einher, die gerade im 19. Jahrhundert eng verwoben mit dem Aufblühen nationaler Bewegungen waren. Zugleich war und ist der Kult des Originals mit Vorstellungen von Originalität, d. h. einem klassischen Geniekult verknüpft. Die Frage nach historischer Authentizität geht über die Verifizierung der Echtheit eines Originals, die den Kunst- und Antiquitätenmarkt so maßgeblich bestimmt, jedoch weit hinaus. Denn die Feststellung, dass ein Naturding echt, ein Artefakt ein Original oder ein Ding authentisch ist, sagt zunächst wenig aus. Relevant wird eine solche Aussage erst dann, wenn man seinen Kontext berücksichtigt und jene wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und auch ökonomischen Begründungszusammenhänge kennt und hinterfragen lernen kann, vor deren Hintergrund Dinge für Sammlungen ausgewählt und erworben, bewahrt oder als Exponate präsentiert werden.

Indem etwas gesammelt und ausgestellt wird, verleihen Museen einem Objekt einen spezifischen Wert, der zunächst durch seine gesicherte und geklärte Authentizität, d. h. seine Urheberschaft und seine Verankerung in Zeit und Ort bzw. in einer wissenschaftlichen Systematik begründet wird. Die Verifizierung von Identität und Echtheit durch wissenschaftlich eingeübte Praktiken sollen hier als Authentifizierung verstanden werden, während die umfassende, gesellschafts- und wissenschaftsgeschichtliche Kontextualisierung und Beglaubigung eines Objekts als »Authentisierung« beschrieben wird⁴. Gemeint ist damit das kulturelle Wissen um das Original, das authentische Objekt als Ausgangsort von Geschichten, und damit eine historische Tiefendimension, die im kulturhistorischen Museum der »Objektivierung, Bewahrung oder Belebung einer Vergangenheit«⁵ und im naturwissenschaftlichen Museum einem Kanon wissenschaftlicher Erkenntnisse dient. Bei aller Schwierigkeit des Authentizitätsbegriffs ist es sein wesentlicher Mehrwert, dass er die Feststellung von Echtheit nicht allein an die materielle Substanz bindet, sondern die Bezüge von objekt- und subjektbezogenen Authentizitätskonzeptionen konsequent deutlich macht, seien das (historische) Individuen, soziale Gruppen oder Gemeinschaften, die sich im Austausch, durch Sammeln, Bewahren und Präsentieren von Dingen »authentisieren«, »authentisch machen«.

Als Orte der Auswahl und Ordnung (und auch Unordnung) schaffen Museen jedoch nicht nur historische Authentizität, sondern sie zerstören sie auch, indem alte Zusammenhänge verändert und neue kreiert werden – etwa wenn Gebrauchs- oder Fundzusammenhänge in eine Ausstellung überführt werden. Gleichzeitig sammeln Museen heute kaum mehr unablässig neues »authentisches« Material. Sie sind zunehmend Reservate für vorhandene Bestände, deren vormalig behauptete Authentizität inzwischen oftmals ins Wanken gerät.

Indem sich der Band dem Wert des Originals in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen und für die Forschung widmet, soll danach gefragt werden, ob nicht die vielfach »gewachsenen Zustände«, mit denen man es sowohl bei kulturgeschichtlichen Ausstellungsgegenständen, aber durchaus auch bei Kunstwerken zu tun hat, überhaupt noch diesem Authentizitätsideal des Originals entsprechen. Kann man die Prozess-

alität des Gewordenen überhaupt noch unter dem Begriff des Authentischen fassen, oder vermag gerade er es, die Dimensionen der Veränderung der Objekte für die historische Objektanalyse nutzbar zu machen, indem er das Objekt gerade nicht auf ein bestimmtes Ereignis einschränken will?

Der Band beschäftigt sich mit der Wirkmächtigkeit und Faszination für das Echte und Unverfälschte, das uns über Orte und Zeiten hinweg im Museum, in der Sammlung, im Magazin und im Archiv entgegentritt. Das schließt aber auch seinen Widerpart mit ein, die Ausstellungskopie, die Replik, den Abguss, das Modell oder die (virtuelle) Rekonstruktion⁶. Denn was als authentisch angesehen wird, erschließt sich oft erst aus dem, was als inauthentisch markiert wird, wobei die Fälschung sicherlich der prominenteste Spezialfall ist. In der Geschichte des Museums gibt es ohne Zweifel weiter zu erforschende Phasen, in denen die Kopie und die Replik als Ausdruck des Unechten in Verruf geriet, zu anderen Zeiten aber stärker geschätzt wurde als es heute meist bekannt ist. Abgüsse und Kopien, insbesondere von Antiken, gehörten gerade in archäologischen Museen zu den elementaren Sammlungs- und Ausstellungsstücken und sind Teil ihrer institutionellen Identität; heute können Dinge aus konservatorischen Gründen oder für Forschungszwecke digital erfasst und als 3D-Objekt ausgedruckt werden. Anstoßen möchten wir mit diesem Band eine Diskussion, die sich mit dem Wandel des Verständnisses von »Originalen« im Hinblick auf den Wert, der auch Kopien und Repliken beigemessen wird, beschäftigt. Wie verändern sich Vorstellungen über deren Wert für die Forschung, für die Dokumentation und für das Publikum? Kann auch ihnen, nachdem schon die Originalität der Kopie gewinnbringend diskutiert wurde⁷, das Attribut des Authentischen attestiert werden – oder wäre dies eine Ausweitung des Konzepts, die den bezeichneten Gegenstand weiter auflöst? Und wie stellen sich derartige Fragen, wenn man an das Modell und die Rekonstruktion denkt, die im Museum für zahlreiche Vermittlungszwecke eingesetzt werden?⁸

In der Suche nach historischer Authentizität spiegelt sich der Wunsch, sich über die Identität der Dinge und ihrer Veränderung im Verlauf der Zeit zu vergewissern. Die Authentizität der Dinge spricht also sowohl den Raum- als auch den Zeitsinn an. Authentizität impliziert eine romantische und nostalgische Figur und ist ein Sehnsuchtsbegriff in Zeiten der Verunsicherung, oder um es weniger kulturkritisch und alarmistisch zu fassen, der Stabilität garantiert in Phasen der Neuorientierung, des steten Strukturwandels oder der Herausforderungen bei der Anerkennung von Alterität. Mit dem Blick auf historische Authentizität fragt man also nach zeitlichen Aspekten, nach den Dingen im Wandel der Zeit, augenfällig bei »Erinnerungsdingen«⁹ und Souvenirs, die eine persönliche Verbindung zwischen der Welt des Hier und einer vergangenen Welt herstellen. Man fragt aber auch nach unterschiedlichen Zeitschichten von Objekten, die etwa durch restauratorische Maßnahmen sichtbar gemacht werden und Auskunft über unterschiedliche Verwendungs- und Bedeutungszusammenhänge geben können. Diese zeitliche Dimension betrifft die Besucher auch auf eine weitere Weise: Sie können im Museum eine Zeitreise unternehmen, mit vergangenen und fremden (oder fremd gewordenen) Welten und Menschen konfrontiert werden, und dadurch mit anderen Zeiterfahrungen in anderen Epochen in Kontakt geraten. Ob dabei die Dinge einen unmittelbaren Kontakt mit der Vergangenheit evozieren, ob sie zeigen, »wie es wirklich war«, oder aber Fragen an die Gegenwart richten, liegt wohl eher in der Konzeption der Ausstellungsmacher und im Geschichtsverständnis der Besucher als an den Dingen selbst. Die Frage nach historischer Authentizität beschäftigt sich also – um den Wertekanon des Denkmalthoretikers Alois Riegl zu adaptieren – mit dem Alterswert ebenso wie mit dem Neuigkeitswert der Dinge und stellt sie zugleich kritisch in Frage, seien es natürliche oder archäologische Objekte, Kunstwerke, technische Erfindungen oder wissenschaftliche Entdeckungen. Gerade letzterer, der Neuigkeitswert, wird als Superlativ oft in der musealen Eigenwerbung genutzt: Die älteste Taschenuhr, der erste Globus, die erste und lange Zeit einzige jemals gehobene »Kogge«.

Authentizitätszuschreibungen werden hier als Modi der Evidenzerzeugung begriffen, und dabei hängen Authentizität und Inszenierung eng miteinander zusammen: Der Effekt des Authentischen ist von der Dar-

stellung abhängig, und gleichzeitig verwirkt ein zu viel an Inszenierung den Eindruck des Authentischen. Insofern gilt es aus historischer ebenso wie aus vermittlungstheoretischer Perspektive, die Frage in den Blick zu nehmen, welche Inszenierungsweisen zu einer Auratisierung von Objekten führen – in unserem Band betrifft dies insbesondere die Beiträge, die sich mit Stereopanoramen und Dioramen als spezifischen Medien der Wirklichkeitserzeugung befassen. Auch wenn die Auratisierung von Objekten zu einem Gutteil dekonstruiert wird, heißt das nicht, einen Purismus zu beschwören, das Museum als Lern- und Informationsort absolut zu stellen oder ein ausschließlich metareflexives Museum einzufordern – und damit auf eine effektvolle Ausstellungsarchitektur und Inszenierung zu verzichten. Denn das Museum kann durchaus ein »authentisches« (wenn man das Wort in diesem Zusammenhang überhaupt benutzen will), eigenwilliges Erleben ermöglichen – und zwar in dem es im Zusammenspiel von Besuchern, Ausstellungsbau, in Szene gesetzten Dingen und in den Raum gestellten Thesen und Geschichten die Neugierde und Imaginationskraft anregt. In einer sich ausdifferenzierenden Museumslandschaft kann dabei die Forschung – auch die Erforschung der eigenen Museumsgeschichte – zur inhaltlichen Schärfung beitragen, um nicht zuletzt einen Wiedererkennungswert und ein Alleinstellungsmerkmal zu erreichen.

Schließlich kann Authentizität als Grundlage der Glaubwürdigkeit der Institution Museum und einer gesellschaftsrelevanten Forschung verstanden werden. Authentizität ist in diesem Sinne ein Kommunikationsideal, das ethische Standards impliziert. Das heißt insbesondere für Forschungsmuseen, dass hinter der Ausstellung stehende Erwerbzusammenhänge, Sammlungslogiken, Forschungsfragen ebenso wie Forschungslücken offen thematisiert werden und man der wissenschaftlichen Hypothesenbildung, trotz aller notwendigen Verkürzung, folgen kann. Diese ethischen Standards schließen heute ein, restauratorische und ergänzende Maßnahmen nicht zu verbergen, Repliken und Faksimile in Ausstellungen als solche zu kennzeichnen – oder aber die Beweggründe für anders getroffene Entscheidungen zu dokumentieren.

ZU DEN EINZELNEN BEITRÄGEN DES BANDES

Die Beiträge gehen im Wesentlichen auf Vorträge während zweier Workshops zurück, die am 23./24. Februar 2015 in Bremerhaven am Deutschen Schiffahrtsmuseum und am 24. April 2015 in Nürnberg im Rahmen des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität stattfanden. Die meisten Fallbeispiele stammen dabei aus den acht Forschungsmuseen der Leibniz-Gemeinschaft: dem Deutschen Bergbau-Museum in Bochum, dem Deutschen Museum in München, dem Deutschen Schiffahrtsmuseum in Bremerhaven, dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, dem Naturkundemuseum in Berlin, dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, dem Senckenbergmuseum für Naturkunde in Görlitz sowie dem Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig in Bonn.

Michael Ohl thematisiert zunächst, inwieweit sich die Authentizität von natürlichen Dingen und kulturgeschichtlichen Artefakten im Museum unterscheidet. Er erörtert dies anhand zweier widerstreitender theoretischer Zugriffe, dem wissenschaftlichen Realismus der Naturwissenschaften und einem weitverbreiteten kulturwissenschaftlichen Konstruktivismus, der Authentizität als Zuschreibung versteht. Zugleich verweist er auf den Zusammenhang von Entindividualisierung und Individualisierung im Naturkundemuseum. So »entindividualisieren« wissenschaftliche Klassifikationssysteme die naturkundlichen Dinge, andererseits werden aber in der Ausstellung auch Objektgeschichten erzählt und Ikonen präsentiert, die hoch emotional aufgeladen sind wie etwa die Dermoplastik des Eisbären »Knut«. Doch auch im Rahmen der Klassifikation kommen den Objekten unterschiedliche Modi des Authentischen zu: Typusexemplare sind etwa für die Forschung einzigartig, während Prototypen zwar exemplarischen Charakter haben, aber nichtsdestotrotz in einem komplexen wissenschaftlichen Bezugssystem stehen, das die Dinge wiederum authentisieren kann.

Dies gilt dann auch für Abgüsse und Nachbildungen, wie sie insbesondere bei seltenen Saurierskeletten zu finden sind.

Anhand unterschiedlicher Beispiele aus den Beständen des Dokumentationszentrums Eisenhüttenstadt, das in den 1990er Jahren aufgebaut wurde und Auskunft über die materielle Alltagskultur der DDR gibt, thematisiert **Andreas Ludwig**, wie Objekte der materiellen Kultur der unmittelbaren Vergangenheit zu Objekten der Geschichte werden und als Ausgangspunkt für eine Gesellschaftsgeschichte der DDR dienen können. Dabei reflektiert er, wie durch eine »Musealisierung aus dem Gebrauch« Authentisierungsprozesse ausgelöst werden, die letztlich auch darüber mitbestimmen, was über die Vergangenheit ausgesagt werden kann. Zugleich werfen die hier in den Blick geratenden Gegenstände der industriellen Massenproduktion der DDR ganz spezifische Fragen des Authentischen auf, die abseits der Frage nach dem Status als Original oder Prototypen verhandelt werden müssen und vielmehr das identitäre Selbstverständnis einer Gesellschaft »in Abwicklung« berühren.

Stefan Siemer geht der Frage nach, welche Bedeutung der Erzählung bei der Authentisierung musealer Objekte zukommt. Dies betrachtet er anhand von bergbaugeschichtlichen Sammlungen privater Initiativen und Vereine, die im Umfeld von Zechenstilllegungen der 1980er und 1990er Jahre entstanden sind. Dabei zeigt sich, dass die Sammlungsgegenstände weniger als technische Artefakte, Prototypen oder gar technische »Meisterwerke« Bedeutung gewinnen, sondern erst durch ihre Funktion als Erinnerungsträger Teil einer lebendigen Erinnerungskultur werden. Weniger ist es hier also die materiale, objektbezogene Authentizität, vielmehr sind es die subjektbezogenen Authentizitätsdimensionen, die den Wert der Dinge konstituieren und über Biographien und Anekdoten vergangene Lebensstile nachvollziehbar machen.

Der Beitrag von **Achim Saupe** beschäftigt sich mit der sakralen Aufladung von authentischen Relikten, die in kulturhistorischen Museen bisweilen reliquiengleich zur Schau gestellt werden. Da Authentizitätseffekte für ihn aus einer komplexen Beziehung von Orten, Institutionen, Betrachtern und in Szene gesetzten Exponaten entstehen, verweist er zunächst auf die sakralisierenden Bezüge von Museumsbauten, die noch in gebrochener Form in zeitgenössischen Museumsbauten zu erkennen sind. Eine »magische«, bzw. je nach Kontext auch religiös-sakrale Aufladung des Authentischen findet sich insbesondere in den von ihm so genannten »Berührungsreliquien«, Dingen, die von Heiligen, Mächtigen oder anderen erinnerungswürdigen Persönlichkeiten genutzt, berührt oder getragen wurden und mit denen persönliche oder auch gesellschaftliche Schicksale verbunden werden können.

Michael Farrenkopf führt in den Umgang mit Stereopanoramen im Deutschen Bergbau-Museum in Bochum ein, die seit 1935 den Bergbau untertage für die Besucher sichtbar machen und deren Apparatur um das Jahr 2000 überarbeitet wurde. Im Hinblick auf einen Wandel von Beglaubigungsstrategien der Präsentation einer »authentischen« Bergmannswelt fragt er nach der Auswahl der Motive, die gezeigt wurden und die aufgrund von Sicherheitsstandards untertage überhaupt fototechnisch realisiert werden konnten. Er verweist deshalb auf die politische Instrumentalisierung der Stereofotografie im Nationalsozialismus, die im Hinblick auf das Museum weiter untersucht werden und Ausgangspunkt für eine Analyse der musealen Vermittlungsabsichten im Rahmen der Präsentation der Stereofotografien sein könnte. Und vor dem Hintergrund der umfassenden Restaurierung der Apparaturen, die die museumshistorische Bedeutung der Objekte kaum berücksichtigte, zeigt er, welche restaurierungsethischen Probleme sich damit zugleich verbinden.

Willi E. R. Xylander beschäftigt sich mit dem naturhistorischen Diorama als »verdichteter Wirklichkeit«. Anhand eines Wiesendioramas aus dem Naturkundemuseum Görlitz erörtert er die vielfältigen Konfliktlinien, die bei der Präparation einer zweischürigen Mahdweise des Oberlausitzer Hügellandes zu berücksichtigen waren. Zu entscheiden war unter anderem, welche »Zeitschicht« überhaupt rekonstruiert werden sollte, denn aufgrund von veränderten Klimabedingungen und einer extensiven Landwirtschaft sind derar-

tige Mahdwiesen mit ihrer hohen Artenvielfalt heute, im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, nur noch in wenigen Bereichen der Region zu finden. Zugleich verweist er darauf, dass bei der Darstellung von historischen Naturphänomenen Kategorien wie »Werk«, »Exemplar« und »Zeuge« uneindeutig werden und je nach subjektiver Auslegung und Assoziation changieren können.

Anja Ebert und **Tino Saalman** fragen nach Aspekten des Authentifizierens und Authentisierens im Rahmen der systematischen Provenienzforschung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die seit 2015 im Rahmen eines Drittmittelprojekts durchgeführt werden kann. Anhand von quellenkritischen Zugängen und naturwissenschaftlichen Analysen können Objekte authentifiziert werden, und zwar im Hinblick auf Urheberschaft, den Ort ihrer Entstehung oder aber die Identität eines Objekts über die Zeiten hinweg. Was aber oft nicht zu erreichen ist, ist eine lückenlose Provenienz. Als Authentisierung und Beglaubigung begreifen Ebert und Saalman die Einordnung von Kunstwerken in einen historischen Kontext von Sammlern, Händlern und Sammlungen sowie den jeweiligen gesellschaftlichen Voraussetzungen für deren Agieren mit dem Objekt. Die Objektbiographie macht ein Objekt dann nicht mehr allein zu einem Werk, sondern zu einem umfassenden »Zeitzeugen«.

Fragen der Bedeutung von Original und Kopie in der Besucherwahrnehmung erörtern **Constanze Hampp** und **Stephan Schwan** vom Leibniz-Institut für Wissensmedien in Tübingen. Der Beitrag geht auf ein DFG-Projekt zurück, das Teil des DFG-Schwerpunktprogramms »Wissenschaft und Öffentlichkeit: Das Verständnis fragiler und konfligierender wissenschaftlicher Evidenz« war. Untersucht wurde die Rolle von authentischen Objekten für die Vermittlung konflikthafter naturwissenschaftlicher Wissensstände im Technikmuseum anhand von feldexperimentellen Studien. Zugleich verband sich damit die Frage, ob authentische Objekte eine höhere Aufmerksamkeit auf sich ziehen, in umfangreicherem Maße Gedächtnisinhalte aktivieren und als glaubwürdiger beurteilt werden.

Der zweite Teil nimmt die Authentizität musealer Ikonen und zentraler Ausstellungstücke in den Blick. **Antje Kluge-Pinsker** zeigt anhand der Repliken der Cathedra Sancti Petri, von denen eine im Römisch-Germanischen Zentralmuseum zu sehen ist und deren im Vatikan bewahrtes Original auf das 9. Jahrhundert zurückgeht, wie schwierig und notwendig es ist, die komplexe Geschichte von Original, Rekonstruktion und Kopie und die damit zusammenhängende Verehrung im Museum transparent zu vermitteln. Während lange Zeit der (vermeintliche) Thron des Apostel Petrus als echt angesehen und als Reliquie behandelt wurde, übertrug sich diese religiös-magische Wirkung teils auch auf jene Replik, die dem Publikum zugänglich im Vatikan gezeigt wird. Der Replik im Museum wird hingegen allenfalls historisches Interesse von den Besuchern entgegengebracht, so Kluge-Pinsker. Was als authentisch oder aber als authentische Kopie angesehen wird, hängt somit nicht zuletzt von den Autorisierungsinstanzen ab: hier Kirche, dort Museum.

Ursula Warnke stellt die Authentizität der »Bremer Kogge« als Hauptexponat des Deutschen Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven zur Debatte. Für ihre Namensgebung hatte nicht zuletzt eine umfangreiche Hanseforschung gesorgt, in der spätestens seit dem Kaiserreich die »Hansekogge« zu einem Repräsentanten und Vorläufer der Wirtschaftsmacht des deutschen Nationalstaats stilisiert worden war. Warnke geht darauf ein, wie sich Vorstellungen von Authentizität in den letzten Jahren in der archäologischen Forschung, Restaurierungs- und Ausstellungspraxis verändert haben, etwa, wenn heute immer mehr die restauratorischen Maßnahmen am Exponat gekennzeichnet werden, was in den 1970er und 1980er Jahren während der Rekonstruktion des Fundes in dieser dezidierten Weise nicht der Fall war. Weiterhin geht Warnke der Frage nach, warum die Besucher die Kogge weit höher schätzen als etwa eine im Museum neu konzipierte Ausstellung und beantwortet dies anhand der Aura eines Großobjekts, das nicht nur Imaginationen vergangener Seeschiffahrt wecken kann, sondern darüber hinaus seit seiner frühen Präsentation als »Schaufenster der Forschung« auch archäologische Forschung lebendig werden lässt. Neue Aneignungsmöglichkeiten werden zudem im Rahmen einer virtuellen Rekonstruktion vorbereitet, die nicht nur die Schiffstüchtigkeit

der Kogge prüft, sondern auch Details wie Takelage, Segel sowie das Alltagsleben an Bord veranschaulichen wird. Demgegenüber steht ein neuer Blick auf den Fund, dessen Charakter als Wrack neu inszeniert werden könnte.

Dass Tierpräparate »historische Zeugen« werden können, zeigt **Susanne Heine** in ihrem Beitrag über die »parlamentarische Giraffe«. Die konstituierende Sitzung des Parlamentarischen Rates 1948 fand in dem unversehrten Gebäude des Zoologischen Museums Alexander Koenig in Bonn statt, und die zeitgenössischen Berichtersteller exotisierten das Ereignis, indem sie immer wieder auf die Giraffe verwiesen, die die junge Demokratie bei ihrem Gründungsereignis von oben betrachtete. Dies schrieb sich in der Geschichtsschreibung und im Journalismus fort, so dass die Giraffe eine ganz besondere »historische Authentizität« erlangte. Darin erschließt und erschöpft sich ihre Bedeutung allerdings nicht, denn sie ist zugleich ein präparatorisches und illusionistisches Meisterwerk, das aus konservatorischen Gründen bis heute oftmals überarbeitet wurde. Zudem kann die Giraffe Auskunft über genetische Stammbäume verschiedener Giraffenarten geben und ist nicht zuletzt Teil eines musealen Arrangements, das als »artifizielle Gruppe« bezeichnet wird. **Susanne Rehn-Taube** widmet sich abschließend dem »Kernspaltungstisch« des Deutschen Museums, der lange Zeit als »Otto-Hahn-Tisch« bekannt war. Bei dieser Namensgebung knüpft Rehn-Taube in wissenschaftshistorischer Perspektive an, denn mit ihr war eine fehlerhafte wissenschaftliche Traditionsbildung verbunden, die die Leistung von Fritz Straßmann und insbesondere Lise Meitner, die 1938 als österreichische Jüdin emigrieren musste, für die Entdeckung der Kernspaltung lange Zeit »unter den Tisch« kehrte. Auch die Bezeichnung »Arbeitstisch« führte in die Irre, denn schließlich handelt es sich um ein museales Arrangement, das in dieser Weise nie Arbeitsutensil der beteiligten ForscherInnen gewesen war. Vielmehr versammelte der Tisch ganz unterschiedliche Geräte, die teils »Originale« waren, während andere Gegenstände, die der Entdeckung der Kernspaltung dienten, nicht zuletzt aufgrund ihrer radioaktiven Strahlung ersetzt wurden und damit exemplarischen Charakter hatten.

Anmerkungen

- 1) Baur 2015, 31f.
- 2) Thiemeyer 2016.
- 3) Kirshenblatt-Gimblett 1998, 167.
- 4) Zu dieser Differenzierung von »authentisieren« und »authentifizieren« vgl. auch Sabrow/Saupe 2016, 10.
- 5) Noack 2016, 166.
- 6) Zu den vielfältigen Dimensionen und Verwendungsmöglichkeiten der Ausstellungskopie vgl. Tietenberg 2015.
- 7) Siehe dazu Bartsch u. a. 2010.
- 8) Eine Fortsetzung der Diskussion erfolgt in der Publikation zur Tagung »Museen, Orte des Authentischen«, die 2016 in Mainz stattfand.
- 9) Mit dem Schwerpunkt auf Souvenirs siehe: Holm 2014.

Literatur

- Bartsch u. a. 2010: T. Bartsch / M. Becker / H. Bredekamp / Ch. Schreier (Hrsg.), Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike. Transformationen der Antike 17 (Berlin, New York 2010).
- Baur 2009: J. Baur, Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation (Bielefeld 2009).
- Holm 2014: C. Holm, Erinnerungsdinge. In: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (Stuttgart 2014) 197-200.
- Kirshenblatt-Gimblett 1998: B. Kirshenblatt-Gimblett, Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage (Berkeley 1998).
- Noack 2016: K. Noack, Abgrenzungsfeld ethnologische Forschungssammlung. In: M. Walz (Hrsg.), Metzler-Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven (Stuttgart 2016) 166-168.

Sabrow/Saupe 2016: M. Sabrow / A. Saupe, Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität (Göttingen 2016) 7-28.

Thiemeyer 2016: T. Thiemeyer, Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität (Göttingen 2016) 80-90.

Tietenberg 2015: A. Tietenberg (Hrsg.), Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion (Köln 2015).

ASPEKTE MUSEALER AUTHENTISIERUNG

BRACHIOSAURUS, ARCHAEOPTERYX UND FINGERTIER

ORIGINAL UND AUTHENTIZITÄT IM NATURKUNDEMUSEUM

Die derzeitige Diskussion um die Rolle der historischen und materiellen Authentizität wird stark aus einer kulturhistorischen Perspektive geführt. »Authentizität ist ein Zauberwort der Gegenwart. Dies zeigt sich im öffentlichen Umgang mit der Vergangenheit, etwa in der Wertschätzung von »authentischen Objekten« in Museen, Sammlungen und Archiven oder von »authentischen Orten«.¹ Der für diesen Trend ursächliche Reiz des Authentischen und die »sinnliche Anmutungskraft der Dinge«² lässt sich ohne Weiteres auch im Naturkundemuseum diagnostizieren, und so gehören Fragen nach dem »Echten« und dem »Originalen« zum Alltag eines naturhistorischen Museums. »Echte« Dinosaurierskelette, den »echten« Knut und den »echten« *Archaeopteryx* zu besitzen und auszustellen ist für ein Naturkundemuseum Teil der programmatischen Inszenierung von Natur und verspricht durch den gezielt aufgebauten Kontrast zum »Unechten«, zum Modell, zur Replik, zum Digitalisat, einen spezifischen Authentizitätsanspruch der Besucher zu erfüllen. Wie auch bei einem kulturhistorischen Museumsobjekt erschließt sich das Authentizitätsverständnis eines naturkundlichen Museumsobjekts nur in einem komplexen Kontext von Objektbiografie, der Einbettung in wissenschaftliche und gesellschaftliche Rahmenbedingungen, sowie museumsgenrespezifische Praktiken und Riten³. Soweit unterscheiden sich die Authentizitätsbedingungen und -strategien des Naturkundemuseums nicht von denen anderer Museen. Und dennoch lassen sich spezifische Faktoren identifizieren, wie beispielsweise die Rolle des *Exemplars* im Naturkundemuseum⁴. Im Folgenden möchte ich schlaglichtartig einige Aspekte vorstellen, die im Rahmen des Authentizitätsdiskurses im Kontext von Naturkundemuseen relevant erscheinen. Damit ist keine Vollständigkeit der Diskussion impliziert. Stattdessen folgt mein Beitrag dem Anspruch dieser Publikation des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität als Werkstattbericht.

NATUR, WAHRHEIT UND AUTHENTIZITÄT

Auch wenn die Diskussionsstränge der derzeitigen Authentizitätsdebatte weitestgehend konfliktfrei auf Naturkundemuseen übertragbar sind, sei dennoch auf einen gravierenden Unterschied hingewiesen, der Auswirkungen auf die Frage der Konstruktion von Authentizität im Naturkundemuseum hat. Kulturhistorische Museen stellen Artefakte aus. Alle Dinge, die in den Sammlungen lagern oder in den Ausstellungen zu sehen sind, sind das Produkt menschlicher Eingriffe und eines menschlichen Schöpfers. Mehr noch, es ist der menschliche Eingriff selber, der aus einem beliebigen materiellen Objekt einen Kulturgegenstand macht, ihm Authentizität verleiht und so seine Zugehörigkeit zu einer Sammlung oder Ausstellung rechtfertigt. Anders gesagt, ohne den Menschen als kultureller Akteur gäbe es nicht nur das kulturhistorische Museum nicht, was trivial ist, sondern es gäbe aus grundsätzlichen Erwägungen auch seine Objekte nicht, egal, ob gesammelt oder nicht.

Naturkundemuseen scheinen hier anders zu sein. Obwohl ein komplexer Prozess des technischen Herrihtens (Sammeln, Präparieren, Montieren) erforderlich ist, um naturkundliche Objekte zu musealen und wissenschaftlichen Objekten zu machen⁵, wird üblicherweise angenommen, dass die materielle Ausgangs-

situation eines naturkundlichen Objekts eine »natürliche« sei und damit eine vom Menschen unabhängige. »Naturhistorische Ausstellungen zeigen Objekte, die nicht von einem menschlichen Schöpfer produziert wurden, der Ziele und Intentionen hat«⁶. Der hier implizierte Gegensatz zwischen Natur und Kultur⁷ und damit zwischen Naturobjekt und Kulturobjekt oder zwischen »artefact and specimen«⁸ hat Konsequenzen für den Diskurs über Authentizitätsansprüche im Naturkundemuseum. Da die Gesamtheit der Objekte der nicht-naturkundlichen Museen dem Seinsbereich der »materiellen Kultur«⁹ zugeordnet werden können und daher per Definition »Artefakte« im Sinne von Menschen produzierte Gegenstände darstellen, liegt es in ihrem Wesen als Kulturobjekte, Repräsentationen der *menschlichen* Vergangenheit zu sein. Als technische oder künstlerische Objekte sind sie Produkte menschlichen Planens, Gestaltens und Handelns und repräsentieren damit neben historisch-gesellschaftlichen Ereignissen und Prozessen auch persönliche und damit subjektive Einflüsse des einzelnen handelnden Individuums.

Das Naturkundemuseum dagegen beansprucht – zumindest implizit – mithilfe seiner »Naturobjekte« eine jenseits menschlicher Produktion liegende, »objektive« Wahrheit zu beglaubigen. So wird die Evolution als Prozess ebenso wie ihre materiellen Zeugnisse in Form von Überresten ausgestorbener Tiere explizit als historische Tatsache konstruiert und dargestellt¹⁰. In den Naturwissenschaften wird auf der anderen Seite der Diskurs um die Interpretation einer natürlichen Wahrheit meist im Sinne eines wissenschaftlichen Realismus geführt, der derartige Tatsachenbehauptungen als Ausdruck wissenschaftlicher und damit falsifizierbarer Hypothesen deutet¹¹.

In diesem Kontext präsentiert das Naturkundemuseum Natur als historischen und gegenwärtigen Tatbestand einer unabhängig von der menschlichen Beobachtung bestehenden Wahrheit, die durch den Menschen *entdeckt* und nicht etwa *konstruiert* wird¹². Die Ausstellung zielt daher darauf, Proben, Beispiele und Repräsentanten dieser jenseits des menschlichen Denkens vorhandenen Realität dar- und auszustellen¹³. Erst nach der *Entdeckung* werden die materiellen Zeugnisse dieser Wahrheit in einem komplexen Prozess der Herrichtung und wissenschaftlichen Deutung interpretiert, modifiziert und zu einem Museumsobjekt umgestaltet.

Ohne an dieser Stelle den komplexen Diskurs um das Wesen von Naturwissenschaften aufnehmen zu wollen, kann angenommen werden, dass Naturkundemuseen ihrem Wesen nach in den Naturwissenschaften als einer empirischen arbeitenden Disziplin fußen und daraus einen spezifischen, sich an naturgesetzlichen Zusammenhängen orientierenden Anspruch an Objektivität haben. Daraus erwächst ein für Naturkundemuseen spezifisches Spannungsfeld zwischen einem identitätsbildenden naturwissenschaftlichen Wahrheitsanspruch und der zeitgebundenen Konventionen folgenden Praktiken der Herrichtung der Objekte, die das »specimen« eben letztlich doch zu einem »artefact« machen¹⁴.

ENTINDIVIDUALISIERUNG

Ausstellungen von Naturkundemuseen waren ursprünglich davon geprägt, dass die ihnen innewohnenden Aufstellungsordnung das System der Organismen als naturgegebenes Ordnungsprinzip repräsentierte¹⁵. Käfer steht bei Käfer, und die Käfer wiederum stehen bei den anderen Insekten. Diese systematische Anordnung der Objekte wird dabei über die entsprechende Anordnung von Namen in einer innerhalb der Naturkunde standardisierten Namenshierarchie hergestellt¹⁶. Eine Schnecke wird in der Ausstellung zur Schnecke, in dem ihr ein Platz in der entsprechend mit einer Beschriftung gekennzeichneten Vitrine der Weichtiere (Mollusca) und dort im Abschnitt unter der Bezeichnung Schnecken (Gastropoda) zugewiesen wird. Durch seine Nachbarschaft zu anderen wird ein Objekt durch die Zuweisung zu einem bestimmten Ort Teil einer verallgemeinernden Aussage, einer Theorie über die Natur¹⁷.

Ein jedes der Museumsobjekte hat seine eigene einmalige und individuelle Objektgeschichte. Das Tier lebte an einem bestimmten Ort, es starb, es wurde von jemandem gesammelt, beschriftet, für den Transport und die Sammlung hergerichtet, und es wurde transportiert. Am Ziel wurde es eventuell erneut bearbeitet, wissenschaftlich untersucht und wissenschaftliche Ergebnisse dokumentiert, schließlich der Sammlung oder Ausstellung einverleibt.

Die individuelle Objektgeschichte des einzelnen Objekts allerdings wird nur dann im Rahmen der Verwendung in der Ausstellung offenbar, wenn es die Objektgeschichte selber ist, die sich inhaltlich einfügt in die zu vermittelnde Aussage. Manche Objekte haben zudem eine stark aufgeladene Objektgeschichte durch individuelle Bezüge, die das einzelne Individuum aus der Reihe gleichartiger Objekte hervortreten lassen. Der Eisbär Knut ist nicht allein ein Eisbär, der stellvertretend für alle Eisbären in der Ausstellung des Naturkundemuseums steht, sondern er ist ein emotional aufgeladener Gegenstand einer beinahe obsessiven Tierbegeisterung der Öffentlichkeit¹⁸. Erst Knuts eigene Geschichte hat ihm den Weg in die Ausstellungen des Museums gebahnt. Mit anderen Worten, Knuts Dermoplastik beglaubigt seine individuelle Geschichte in seiner Funktion als ikonografisches Objekt eines emotionalisierten Tier-Mensch-Verhältnisses.

Vor dem Hintergrund seiner individuellen Objektgeschichte kann ein jedes naturkundliche und der Natur entstammende Ausstellungsobjekt beanspruchen, ein Unikat und damit im Kontext der Ausstellungen nicht ohne weiteres durch ein anderes Objekt ersetzbar zu sein. Besonders augenfällig ist dies bei populären, individuell bekannten und sogar benannten Tierindividuen wie Knut, der Eisbär oder Tristan, der T-rex. Diese Individualität gilt auch für besondere Funde mit hoher Seltenheit oder sogar Einmaligkeit.

In diesem Kontext bilden in der Ausstellung Typusexemplare eine besondere Objektklasse. Dabei handelt es sich um individuelle Belegobjekte für die Verfügbarmachung wissenschaftlicher Artnamen in der Biologie. Jeder Artnamen muss nach den zugrundeliegenden Regeln der (zoologischen, botanischen oder mikrobiologischen) Nomenklatur durch ein bestimmtes Individuum beglaubigt werden, das explizit und individualisiert in einer Veröffentlichung genannt wird¹⁹. Ein solches Typusexemplar fungiert damit als Träger dieses wissenschaftlichen Namens und vermittelt auf Dauer zwischen der materiellen Basis des Individuums als Repräsentant einer Art und dem sprachlichen Element des Artnamens. Typusexemplare sind immer Unikate und können als Typen nur ausnahmsweise durch komplexe nomenklatorische Handlungen ersetzt werden, die durch die jeweiligen Nomenklaturregeln organisiert sind. Typen werden damit aus wissenschaftlicher Sicht ein besonderer Wert unter naturkundlichen Objekten eingeräumt und stehen wegen ihrer Einmaligkeit stellvertretend für die Authentizitätsdimension der Seltenheit²⁰.

Aufgrund ihrer Unersetzbarkeit werden Typusexemplare nur ausnahmsweise in Ausstellungen aufgenommen. Dies üblicherweise dann, wenn ihr Aussagewert im Ausstellungskonzept so zentral ist, dass sie nicht durch andere Objekte ersetzt werden können. Nur wenige Typusexemplare befinden sich daher in der Ausstellungen des Berliner Naturkundemuseums, und zudem wird im Kontext der Ausstellung nur selten explizit auf den Status als Typusexemplar hingewiesen. In der Regel liegt dies an einer mangelnden Relevanz des Typusstatus zum Ausstellungskonzept und der Schwierigkeit, dieses abstrakte Konzept prägnant zu vermitteln. Dennoch ist der Status als Typus wie kaum etwas Vergleichbares in großem Maß objektgeschichtlich relevant. In den Ausstellungen des Museums für Naturkunde Berlin befindet sich eine Reihe von Typusexemplaren, und bei nur wenigen dieser Exemplare ist es für einen Besucher möglich, den Typusstatus zu erkennen. So sind viele der vom Tendaguru stammenden Saurierskelette die Typusexemplare ihrer jeweiligen Artnamen. Das wegen seiner überdurchschnittlich guten Erhaltung berühmte Berliner Exemplar des *Archaeopteryx* ist zugleich das Typusexemplar von *Archaeopteryx siemensii*, eine Urvogel-Art, die nach derzeitigem Stand der Systematik ein Synonym der gut bekannten Art *Archaeopteryx lithographica* ist. Eine entsprechende Information wird auf der Objektbeschriftung gegeben. Dass aber das Skelett von *Brachiosaurus brancai* zugleich der Typus dieses bekannten Namens ist, bleibt dem Besucher verborgen.



Abb. 1 Das Skelett des *Brachiosaurus brancai* im Lichthof des Museums für Naturkunde. – (Foto MfN / Antje Dittmann).

Archaeopteryx und *Brachiosaurus* aber sind auch abgesehen von ihrem jeweiligen Typusstatus im Ausstellungskontext fraglos Unikate und haben für das Berliner Museum für Naturkunde identitätsstiftende Bedeutung. Das Berliner Exemplar des *Archaeopteryx* gilt als das vollständigste Skelett dieser Urvogelgruppe und ist durch seine häufige Darstellung in zoologischen und evolutionsbiologischen Lehrbüchern zu einer weltweit bekannten Ikone geworden. Ähnliches gilt für den *Brachiosaurus* als größtes, aufgestelltes Skelett und eines der bekanntesten Skelette eines Sauropoden, der in der Populärkultur mit am häufigsten dargestellten Sauriergruppen.

Der weitaus überwiegende Teil der Objekte der Ausstellungen eines Naturkundemuseums aber stellt im Kontext der Authentizitätsdiskussion einen anderen Typ von Objekten dar. So besitzen zwar das Fingertier *Daubentonia madagascariensis* und der Zweipunkt-Marienkäfer *Adalia bipunctata* im Evolutionssaal eine ebensolche unverwechselbare Objektgeschichte wie der *Archaeopteryx*. Im Kontext der Ausstellung aber stechen sie nicht durch die Einzigartigkeit ihrer Entdeckung oder ihrer zoologischen Bedeutung. Stattdessen sind sie durch ihre Repräsentativität gekennzeichnet. Diese Objekte stehen in der Ausstellung als Exemplare beziehungsweise als Prototypen²¹ eines über die Individualität des Objekts hinausgehenden Zusammenhangs. Ihre Authentizitätsfunktion erlangen diese Exemplare dadurch, dass sie als Naturobjekte prototypisch diejenigen Merkmale aufweisen, die das Ausstellungskonzept demonstrieren möchte. Es ist daher nur konsequent, dass solche Exemplare fast vollkommen ohne Angaben zur Herkunft ausgestellt werden. Ihre Einbindung in die übergeordnete Ausstellungskonzeption garantiert die räumliche Verortung in der Vitrine und eine entsprechende Beschriftung. Durch diesen Prozess der *Entindividualisierung* weisen die Objekte aus dem Konkreten heraus auf das Allgemeine²².



Abb. 2 Das Berliner Exemplar des *Archaeopteryx lithographica*, das zudem das Typusexemplar von *Archaeopteryx siemensii* ist. – (Foto MfN / Carola Radke).

Solche Objekte können nun tatsächlich ohne weiteres durch gleichwertige Objekte ersetzt werden, solange garantiert ist, dass sie die relevanten Merkmale weiterhin zeigen. Thomas Thiemeyer weist mit Recht darauf hin, dass die emotionalen oder ästhetischen Effekte naturkundlicher Objekte durch qualitativ gleichwertige Kopien nicht geschmälert werden²³. Tatsächlich existieren nur wenige empirische Belege für die Relevanz authentischer Objekte in der Ausstellung eines Naturkundemuseums, auch wenn allgemein die Authentizität des Echten von Museumsbesuchern als ein wichtiges Element eines Ausstellungsbesuches gesehen wird²⁴. Untersuchungen an Science Centern und Wissenschaftsmuseen haben gezeigt, dass die Besucher Ausstellungsobjekte mithilfe einer Vielzahl von Kriterien bewerten, von denen viele von der Echtheit des Objekts unabhängig sind²⁵. Dies betrifft beispielsweise durch Objekte vermittelte intellektuelle und ästhetische Dimensionen, die Besucher in ähnlicher Weise an Modellen und Repliken realisiert sehen können. Thiemeyer Schlussfolgerung allerdings, dass »im Museumsdiskurs [...] über solche Objekte kaum in Kategorien von Authentizität«²⁶ geredet werde, liegt ein zu enger Authentizitätsbegriff zugrunde. So ermangelt es diesen Exemplaren fraglos an Unikalität, vollkommen willkürlich sind sie andererseits nicht. Keines der



Abb. 3 Das Fingertier *Daubentonia madagascariensis* im Evolutionssaal. – (Foto MfN / Michael Ohl).

Objekte in einer naturkundlichen Ausstellung wird von seiner kompletten Objektbiographie und von seinem kompletten Netzwerk an Bezügen begleitet. Ganz im Gegenteil, die Auswahl der objektbegleitenden Informationen ist ein wesentlicher Teil der konzeptionellen Ausgestaltung einer jeden Ausstellung. Objekte im öffentlichen Raum sind geradezu gekennzeichnet durch die Unvollständigkeit des Netzwerks an Authentizitätsbezügen. Im Fall der Exemplare, die prototypische Vertreter bestimmter Konzepte sind, wird diese Unvollständigkeit auf die Spitze getrieben, indem sie gezielt auf wenige relevante Merkmale reduziert werden. Als Repräsentanten einer übergeordneten Tiergruppe oder eines Evolutions- oder anderen Konzepts

sind sie zwar als Ausstellungsobjekte entindividualisiert, einen Anspruch an Authentizität erfüllen diese naturentnommene Objekte aber gerade durch ihre Übereinstimmung mit der Realität, auf die sie verweisen²⁷. Da zudem naturkundliche Objekte gerade durch ihre natürliche und nicht auf einen menschlichen Schöpfer zurückgehende Entstehung im Kontext naturwissenschaftlicher Prozesse auch als *Zeugen* eben dieser Prozesse und Phänomen wirken, fungiert ein jedes der Objekte trotz des expliziten Fehlens von Individualität auch als Emotionsträger, wenn auch in einer abgeschwächteren Weise als der *Archaeopteryx*.

ORIGINAL

Die Kulturwissenschaften diagnostizieren einen Wandel von Beglaubigungsstrategien und des »im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts zu neuer Wirkmächtigkeit gelangten Phänomens« der Historischen Authentizität und damit der Suche nach dem »Echten« und »Wahren« in der Auseinandersetzung mit der Geschichte²⁸. Ein solcher rezenter Wandel kann im Naturkundemuseum nicht in gleicher Weise beobachtet werden. Während in den Naturalienkabinetten der frühen Neuzeit keine explizite Unterscheidung zwischen Naturobjekt und Artefakt getroffen wurde²⁹, beruhten die Gründungen von Naturkundemuseen am Ende des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts auf einer klaren Trennung zwischen Natur und Kultur und gingen so konsequenterweise mit parallelen Neugründungen von Kunstmuseen einher³⁰. Von Anfang vertraten die Naturkundemuseen dabei einen expliziten Authentizitätsanspruch, der sich aus der jenseits kultureller Einflüsse definierenden »Natürlichkeit« und »Echtheit« seiner Objekte ableitete.

Die Geschichte der Saurierausstellungen macht dies besonders deutlich. Im Zuge des von Anfang an enormen Ausstellungserfolgs von öffentlich präsentierten Saurierskeletten und der dadurch schnell einsetzenden Saurierbegeisterung entstand in zahlreichen Naturkundemuseen weltweit ein großer Bedarf nach echten Saurierskeletten als spektakuläre Ausstellungsobjekte, der wegen der geringen Zahl an verfügbaren Skeletten nicht ohne weiteres befriedigt werden konnte. Diesen Missstand versuchten die großen Museen auf zweierlei Weise zu lösen. Zum einen wurden um die Jahrhundertwende die ersten Abgüsse von kompletten Skeletten hergestellt. Ein bekanntes Beispiel sind die in mehreren Museen befindlichen Kopien von *Diplodocus carnegii*. Der US-amerikanische Industrielle Andrew Carnegie hatte, nachdem diese Art von dem Paläontologen John B. Hatcher benannt worden war, seit 1900 mehrere Abgüsse des in Pittsburgh befindlichen Skeletts in Auftrag gegeben. Insgesamt wurden elf Kopien dieses Skeletts angefertigt und von Carnegie aus politischen und wirtschaftlichen Gründen als Schenkungen an verschiedene Könige und Präsidenten übergeben³¹. Auch das Skelett des *Diplodocus* im Lichthof des Museums für Naturkunde Berlin ist eine von Carnegie geschenkte Kopie des Originalskeletts³². Heute werden Repliken von Sauriern von unterschiedlichen Firmen kommerziell zum Kauf angeboten und erlauben so vielen Museen der Welt, vollständige Saurierskelette auszustellen³³.

Da besonders im 19. Jahrhundert einerseits Repliken von Skeletten teuer und schwer zu beschaffen waren, sie andererseits aber nur bereits gefundene und andernorts vorhandene und ausgestellte Skelette duplizierten, initiierten eine Reihe von Museen im Wettkampf um große und spektakuläre Ausstellungsstücke Grabungen und Expeditionen zu mutmaßlich reichen Saurierfundstellen. Beispiele sind die von Roy Chapman Andrews für das American Museum of Natural History in New York durchgeführten Expeditionen in die Mongolei³⁴, aber auch die deutschen Ausgrabungen am Tendaguru in Tansania³⁵.

In jedem Fall aber waren sich die Wissenschaftler und Museumsverantwortlichen der auratischen Kraft der ausgestellten Skelette von vornherein bewusst und setzten diese gezielt und öffentlichkeitswirksam ein, oft unterstützt von spektakulären Inszenierungen. So konnte der britische Zoologe und Paläontologie Richard Owen, auf den die Bezeichnung Dinosauria zurückgeht, durch die geschickte Inszenierung neu gefundener

Skelette nicht nur die Ausstellungen des Hunterian Museums und später des Natural History Museum in London zu Anziehungspunkten für Museumsbesucher machen, sondern zugleich seine eigene museums- politisch zentrale Position in England festigen und ausbauen³⁶.

Bemerkenswerterweise erfuhren zur gleichen Zeit realistische Nachbildungen und Modelle der Saurier enorme Popularität. 1852 wurden im Crystal Palace in Sydenham zahlreiche von Benjamin Waterhouse Hawkins angefertigte lebensgroße Modelle verschiedener prähistorischer Tiere ausgestellt³⁷, die nach Sanierungen bis heute auf demselben Gelände ausgestellt werden. 1853 fand zudem in Crystal Palace ein von der Öffentlichkeit mit großem Interesse verfolgtes Dinner in einem übergroßen *Iguanodon*-Modell für 22 Personen statt, das die enorme Popularität der Saurier versinnbildlicht³⁸. Diese und ähnliche Inszenierungen legten den Grundstein für die bis heute anhaltende Saurierbegeisterung.

Auch für das Berliner Naturkundemuseum war die öffentlichkeitswirksame Präsentation der echten Saurierknochen vom Tendaguru in Form aufgestellter Skelette, bei denen Lücken durch nachgebildete Einzelknochen ergänzt wurden, eine der primären Aufgaben nach der wissenschaftlichen Erstbearbeitung des Materials. Insbesondere die Aufstellung des *Brachiosaurus*-Skeletts als »das größte montierte Dinosaurierskelett der Welt«³⁹ im Lichthof des Museums führte bereits zur Eröffnung im August 1937 zu langen Besucher- schlangen⁴⁰. Darüber hinaus war die weltweite Reaktion von Museen und Wissenschaftlern überwältigend positiv und trug enorm zur Reputation des Museums in der Öffentlichkeit und in der Wissenschaft bei⁴¹. Dieses Konzept einer sakralen, fast vollkommen auf die auratische Anziehungskraft herausragender Einzelobjekte bauende Inszenierung wird bis heute in Naturkundemuseen eingesetzt und zeigt sich explizit in der aktuellen T-rex-Ausstellung des Berliner Naturkundemuseums⁴².

SCHLUSS

Die Präsentation des »Echten«, des »Wahren«, des »Originals« ist seit jeher ein wesentlicher und sinngebender Aspekt von Naturkundemuseen. Die »sinnliche Anmutungskraft der Dinge« (Korff) ist heute wie im 19. Jahrhundert ein tragendes Konzept naturkundlicher Ausstellungen. Repliken wird dann ein Authentizitätsanspruch zugestanden, wenn sie selber über eine auratische Objektbiografie zu Emotionsträgern werden oder wenn sie im Verbund mit »echten« Objekten eine Gesamtwirkung entfalten. Naturkundemuseen gründen ihren Authentizitätsanspruch besonders auf einem naturwissenschaftlichen Selbstverständnis, das außerhalb der menschlichen Beobachtung und Analyse liegende, naturgesetzliche Kausalitäten proklamiert. Ein Diskurs um einen sich daraus ableitenden Anspruch auf die naturwissenschaftliche Deutungshoheit wird in der Regel aus ausstellungskonzeptionellen Gründen nicht geführt. Naturkundliche Objekte gelten als Zeugen, Belege und Repräsentanten einer vermeintlich objektiven Wahrheit und sind damit für Naturkundemuseen identitätsbildend.

Auf der anderen Seite sind naturkundliche Museumsobjekte keineswegs aus sich heraus objektive Zeugen oder Belege außermenschlicher Wahrheiten, sondern sie sind das Resultat komplexer wissenschaftlicher und kuratorischer Praktiken und Riten. Die Präsentationsformen folgen dabei Konventionen, die einerseits bestimmten wissenschaftlichen Wissens- und Denktraditionen folgen, andererseits aber hochgradig zeitgebunden sind. Vor dem Hintergrund eines sich im Zeitkontext wandelnden naturwissenschaftlichen Weltbildes sowie einer sich ändernden gesellschaftlichen Identität muss ein Naturkundemuseum immer wieder neu definieren, in welcher Form es seinen eigenen Authentizitätsanspruch realisiert.

Anmerkungen

- 1) Sabrow/Saupe 2016, 7.
- 2) Korff 2005.
- 3) Hermannstädter/Heumann/Pannhorst 2015.
- 4) Thiemeyer 2016.
- 5) Rossi 2010.
- 6) Karp 1991, 23.
- 7) Birnbacher 2010; Köchy 2010.
- 8) Alberti 2008, 73-97.
- 9) Samida/Eggert/Hahn 2014.
- 10) Alberti 2008, 83.
- 11) Rehfus 2003.
- 12) Alberti 2008, 79; vgl. aber Haraway 1992.
- 13) Kretschmann 2006, 38.
- 14) Alberti 2008, 83 f.; Macdonald 1998.
- 15) Köstering 2003.
- 16) Ohl 2015.
- 17) Moritz/Pufelska/Zischler 2010.
- 18) Steiner 2013, 45 f.
- 19) Ohl 2015, 113 f.
- 20) Hampp/Schwan 2015.
- 21) Thiemeyer 2016.
- 22) Ohl 2015, 297.
- 23) Thiemeyer 2016, 90.
- 24) Kirchberg/Tröndle 2012.
- 25) Hampp/Schwan 2014; 2015.
- 26) Thiemeyer 2016, 90.
- 27) Ebenda, 89.
- 28) Sabrow/Saupe 2016, 7 f.
- 29) te Heesen 2012, 30 f.
- 30) Ebenda, 48 f.
- 31) Nieuwland 2012; Otero/Gasparini 2014.
- 32) Rieppel 2015.
- 33) Siehe z. B. www.rescast.com/.
- 34) Preston 1986.
- 35) Maier 2003.
- 36) Rupke 1994.
- 37) Ebenda, 131 f.
- 38) Ebenda, 132 f.
- 39) Museum für Naturkunde 2008, 12.
- 40) Maier 1986, 267.
- 41) Ebenda.
- 42) Vgl. www.naturkundemuseum.berlin/de/museum/ausstellungen/tristan-berlin-zeigt-zaehne.

Literatur

- Alberti 2008: Samuel J. M. M. Alberti, Constructing nature behind glass. In: *Museum and Society* 6, 2008, 73-97.
- Birnbacher 2006: D. Birnbacher: *Natürlichkeit* (Berlin 2006)
- Hampp/Schwan 2014: C. Hampp / S. Schwan, Perception and Evaluation of Authentic Objects. Findings from a Visitor Study. In: *Museum Management and Curatorship* 29, 2014, 349-367.
- 2015: C. Hampp / S. Schwan, The Role of Authentic Objects in Museums of the History of Science and Technology. Findings from a Visitor Study. In: *International Journal of Science Education. Part B, Communication and Public Engagement* 5, 2015, 161-181.
- Haraway 1992: D. J. Haraway, The promises of monsters: A regenerative politics for inappropriate/d others. In: L. Grossberg / C. Nelson / P. A. Treichler (Hrsg.), *Cultural Studies* (New York 1992) 295-337.
- te Heesen 2012: A. te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung* (Hamburg 2012).
- Hermannstädter/Heumann/Pannhorst 2015: A. Hermannstädter / I. Heumann / K. Pannhorst (Hrsg.), *Wissensdinge. Geschichten aus dem Naturkundemuseum* (Berlin 2015).
- Karp 1991: Culture and Representation. In: I. Karp / S. D. Lavine (Hrsg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, DC 1991) 11-24.
- Kirchberg/Tröndle 2012: V. Kirchberg / M. Tröndle, Experiencing Exhibitions. A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums. *Curator* 55, 2012, 435-452.
- Köchy 2010: K. Köchy, Der Naturbegriff und seine Wandlungen. In: A. M. Wobus / U. Wobus / B. Parthier (Hrsg.), *Der Begriff der Natur. Wandlungen unseres Naturverständnisses und seine Folgen*. Nova Acta Leopoldina NF, 109 (Halle 2010) 59-72.
- Korff 2005: G. Korff, Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: A. te Heesen / P. Lutz (Hrsg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 4 (Köln 2005) 89-107.
- Köstering 2003: S. Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914* (Köln 2003).

- Kretschmann 2006: C. Kretschmann, Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts (Berlin 2006).
- Macdonald 1998: S. Macdonald, The Politics of Display. Museums, Science, Culture (London, New York 1998).
- Maier 2003: G. Maier. African Dinosaurs Unearthed. The Tendaguru Expeditions (Bloomington, Indianapolis 2003).
- Moritz/Pufelska/Zischler 2010: U. Moritz / A. Pufelska / H. Zischler (Hrsg.), Vorstoss ins Innere. Streifzüge durch das Berlin Museum für Naturkunde (Berlin 2010).
- Museum für Naturkunde 2008: Museum für Naturkunde (Hrsg.), Die Ausstellungen (Berlin 2008).
- Nieuwland 2012: I. Nieuwland, »The Wandering Friend«. Andrew Carnegie's Dinosaur Invades Europe 1902-14. In: J. Kember / J. Plunkett / J. A. Sullivan (Hrsg.), Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910 (London, Vermont 2012) 219-235.
- Ohl 2015: M. Ohl, Die Kunst der Benennung (Berlin 2015).
- Otero/Gasparini 2014: A. Otero / Z. Gasparini, The History of the Cast Skeleton of *Diplodocus carnegii* Hatcher, 1901, at the Museo de La Plata, Argentina. In: *Annals of Carnegie Museum* 82, 2014, 291-304.
- Preston 1986: D. J. Preston, Dinosaurs in the attic (New York 1986).
- Rehfus 2003: W. D. Rehfus (Hrsg.), Handwörterbuch Philosophie (Göttingen 2003).
- Rieppel 2015: L. Rieppel, Ein Amerikaner in Berlin. In: A. Hermannstädter / I. Heumann / K. Pannhorst (Hrsg.), Wissensdinge. Geschichten aus dem Naturkundemuseum (Berlin 2015) 144-147.
- Rossi 2010: M. Rossi, Fabricating authenticity. Modeling a whale at the American Museum of Natural History, 1906-1974. In: *Isis* 101, 2010, 338-361.
- Rupke 1994: N. A. Rupke, Richard Owen – Victorian Naturalist (New Haven, London 1994).
- Sabrow/Saupe 2016: M. Sabrow / A. Saupe, Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität (Göttingen 2016) 7-28.
- Samida/Eggert/Hahn 2014: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen (Stuttgart 2014).
- Steiner 2013: G. Steiner, Eisbär »Knut«. Ein Medienstar und Publikumsliebbling im Berliner Naturkundemuseum. Jahresbericht 2013 des Museums für Naturkunde Berlin (Berlin 2013) 44-45.
- Thiemeyer 2016: T. Thiemeyer, Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität, (Göttingen 2016) 80-90.

Zusammenfassung / Summary

***Brachiosaurus*, *Archaeopteryx* und Fingertier. Original und Authentizität im Naturkundemuseum**

Die Präsentation von »echten« Objekten ist ein wesentlicher und sinngebender Aspekt von Naturkundemuseen, die ihren Authentizitätsanspruch aus einem naturwissenschaftlichen Selbstverständnis heraus entwickeln. Naturkundliche Objekte gelten als Repräsentanten einer vermeintlich objektiven Wahrheit. Naturkundliche Museumsobjekte allerdings sind keineswegs aus sich heraus Belege außermenschlicher Wahrheiten, sondern sie sind das Resultat komplexer wissenschaftlicher und kuratorischer Praktiken und Riten. Die Objekte in einem Naturkundemuseum lassen sich dabei verschiedenen Objektkategorien zuordnen, die in unterschiedlicher Weise zum Authentizitätsanspruch eines Naturkundemuseums beitragen.

***Brachiosaurus*, *Archaeopteryx* and Aye-Aye. The Original and the Authentic in Natural History Museums**

The presentation of »real« objects is an essential and valid aspect of natural history museums that develop their claim to authenticity out of a natural-science self-explanatory experience. Natural-history objects are regarded as representing an apparently objective truth. However, natural-history museum objects are by no means proof of non-human truths but they are the result of complex scientific and curatorial practices and rituals. The objects in a natural-history museum can be assigned to various object categories that contribute in different ways to the claim to authenticity of a natural history museum.

AUTHENTISIERUNG UND ZEITGESCHICHTE

OBJEKTE IDENTIFIZIEREN, LESEN UND AUSHANDELN

Wie werden Objekte der materiellen Kultur der unmittelbaren Vergangenheit zu Objekten der Geschichte? Mit dieser Fragestellung stellt sich das Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam dem Komplex der Entstehung materieller historischer Quellen durch Authentisierung. Thematisiert werden die Sammlungen des Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, deren Erschließung und Beschreibung als historiographische Quellen im Sinne einer Kontextualisierung Gegenstand eines Forschungsprojekts sind. Die Sammlungen wurden bald nach 1990 im Sinne einer Sicherung der materiellen Alltagskultur aufgebaut¹. Mit dieser »Musealisierung aus dem Gebrauch« ist die Vorstellung einer gegenwartsnahen musealen Dokumentation als »Quellenbasis« verbunden, und damit die Frage nach den Authentisierungsprozessen, die durch die Anlage einer solchen Sammlung in Gang gesetzt werden, zumal die Einbeziehung von Alltagskultur in die »Aufarbeitung« der DDR äußerst kontrovers diskutiert wurde². Diese Debatte um Deutungen verweist auf die Bedeutung von Sammlungen als Ressource für Forschung. Sie verweist aber zugleich auf die grundsätzlichere Frage: Wie nah ist das, was in Museen gesammelt wird, an einer historischen Situation, inwieweit bestimmt der Blick der (sammelnden) Gegenwart das künftig zugängliche Bild von Vergangenheit?³ Museales Sammeln heißt zugleich auch Authentisieren durch fachliche, institutionelle und diskursive Expertise.

DINGE ALS ZEITHISTORISCHE QUELLEN

Die Zeitgeschichte als Geschichte der unmittelbaren Vergangenheit und als »Geschichte der Mitlebenden« (Hans Rothfels) ist in besonderer Weise sensibel für die Prozesshaftigkeit von Authentizität, die Entstehung von Vorstellungen über Original und Zeugnis sowie für die multiplen, oftmals konfligierenden Interpretationen und Kontextualisierungen historischer Entwicklungen und ihrer Hinterlassenschaften. Ihr Forschungsfeld liegt gleichsam mitten im Entstehungsprozess historischer Quellen, zu denen unzweifelhaft auch die »Dinge« gehören⁴. Aus Sicht der Zeitgeschichte weist die materielle Kultur Besonderheiten auf, die sie von anderen Quellengattungen wie etwa Archivalien unterscheidet⁵. Diese Spezifika sollen im Folgenden benannt werden.

Erstens kennzeichnet die materielle Kultur in der Zeitgeschichte eine Zugehörigkeit zur industriellen Massenproduktion, die die Dinge im Kontext der Konsumgesellschaft und des fordistischen Produktionsregimes verortet. Viele materielle Objekte, mit denen die Zeitgeschichte als Quellen arbeitet, sind deshalb seriell und können als Grundausstattungen von Gesellschaften interpretiert werden. Sie ermöglichen und formen die Routinen des Individuums⁶, sie werden ebenso individuell angeeignet, wie sie massenhaft verbreitet sind, sie sind beiläufige Begleiter ebenso wie Objekte der Distinktion⁷. Je nach Perspektive und Fragestellung tragen die Objekte der materiellen Kultur multiple Bedeutungen. Zweitens arbeitet die Zeitgeschichte an der Schnittstelle von Vergangenheit und Gegenwart, die aus der Perspektive der materiellen Kultur den Übergang von Gebrauchsgütern zu kulturellen Objekten markiert. Dieser Übergang kann als Dreischritt von Gebrauch, »Müllphase« und kultureller Wiederaneignung beschrieben werden⁸. Gemeint ist damit der Umstand, dass Objekte der materiellen Kultur in der Regel nicht als Gebrauchsgegenstand in Museumssamm-

lungen aufgenommen werden, sondern erst, wenn ihr kultureller Wert erkannt worden ist. Zwischen diesen beiden kulturellen Zuständen liegt, so die mit der »Mülltheorie« (Michael Thompson) vertretene These, eine Zeit der Wertlosigkeit, die nur ein Teil der vormaligen Gebrauchsgüter überdauert. Diese Latenzperiode, die von höchst unterschiedlicher Dauer sein kann, bewirkt also zunächst einen Verlust von potentiellen Quellen und der Übergang zu einer kulturellen Wiederaneignung impliziert eine von Unsicherheit über den künftigen Status der Objekte geprägte Situation, bis schließlich entschieden wird, was musealen Wert besitzt. Man kann diesen Prozess der Musealisierung als selektive Authentisierung interpretieren. Drittens sind die Objekte der materiellen Alltagswelt nicht-intentional (von Kunstwerken abgesehen) im Sinne einer argumentativen Wirkungsabsicht. Das unterscheidet die Dinge von Dokumenten und Erzählungen ebenso, wie es auf die jeweils spezifischen Aufbewahrungsorte und Aufbewahrungsmodi verweist. Vereinfacht könnte man sagen: Dokumente werden mit der Absicht des Belegs systematisch in Archive verbracht, Texte werden mit einer argumentativen Wirkungsabsicht verfasst, Dinge jedoch gelangen auf deutlich vielfältigeren Wegen ins Museum, sie sind – um mit Johann Gustav Droysen zu sprechen – »Überreste« und nicht »Traditionsquellen«.⁹ Viertens ist schließlich der Grad der Spezialisierung bei kulturhistorischen Museen zu bedenken, die Selektivität der Überlieferung im Zuge der Musealisierung ist fragmentarisch und divergent, die Zeitspanne zwischen Alltagsgebrauch und Musealisierung unterschiedlicher als etwa die regulierte Abgabe von Schriftgut an Archive. Aus Sicht der Zeitgeschichte bildet die Museumssammlung als Fund- und Aufbewahrungsort deshalb eine eigene methodische Herausforderung, bei der unterschiedliche Fachkonventionen und institutionenspezifische Sammlungsstrategien zu berücksichtigen sind.

Auch wenn diese Argumente zum Kern musealer Debatten gehören, sind sie in der Regel keine, die in der Zeitgeschichtsforschung aufgeworfen werden. Deshalb lautet, vor dem Hintergrund zahlloser schriftlicher Quellen, die in provokanter Absicht gestellte Frage dieses Beitrags: Wie wird der (originale) »Überrest« durch Authentisierung zum »Objekt« (zur Quelle), was können uns Dinge anderes und anders sagen, als andere Quellen? Mit den folgenden Dingerkundungen sollen dazu Hinweise geliefert werden.

OBJEKT, FOTOGRAFIE, KONTEXT

Das erste Beispiel bezieht sich auf eine Sammlung von Objektfotos von Möbeln der Jahre 1956 bis 1970. Die etwa 250 Fotografien aus der Redaktion der Zeitschrift »Kultur im Heim«¹⁰ wurden dem Dokumentationszentrum von einem ehemaligen Chefredakteur übereignet. Die Fotografien sind überwiegend im Format 18cm x 24cm und meist in schwarz-weiß aufgenommen. Alle Fotos tragen Beschriftungen des Schenkers, die in der Regel Typenbezeichnungen und Herstellerbetrieb dokumentieren. Ein Teil der Fotografien trägt Markierungen mit Bezug auf die Veröffentlichung. Der Fotograf Friedrich Weimer (1913-2008) ist teils durch Stempel gekennzeichnet, teils kann er aus Veröffentlichungen abgeleitet werden. Weimer war quasi der offiziöse Fotograf der DDR-Möbelindustrie, sein Nachlass wurde der Deutschen Fotothek Dresden übergeben¹¹. Der Entstehungs- und Überlieferungszusammenhang ist damit eindeutig: Die Fotografien sind zeitgenössische Abzüge für einen konkreten Verwendungszweck, mit der Übergabe an das Museum war eine glaubwürdige und nachvollziehbare Überlieferung verbunden. Im Sinne einer eindeutigen Provenienz können die Fotografien als authentische Objekte angesehen werden. Auch wenn weitere Abzüge existieren: Nicht die Menge der Abzüge, sondern die Kontextualisierung und konkrete Verortung des Objekts sind hier maßgeblich.

Zugleich muss diese Authentizität hinterfragt werden und bedarf weiterer Analysen. Erstens erfolgte die Übergabe an das Museum in bearbeiteter Form. Die Fotografien waren vom Schenker für das Museum sachthematisch geordnet worden, die ursprüngliche Redaktionssystematik, die dem Erscheinungsrhythmus

Abb. 1 Fotosammlung aus der Redaktion der Zeitschrift »Kultur im Heim«: Montage-system Deutsche Werkstätten (MDW), VEB Deutsche Werkstätten Hellerau, ab 1968. Gestaltung Rudolf Horn, Foto: Friedrich Weimer (Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR).



der Zeitschrift geschuldete Ordnung war damit aufgehoben und hat sich nur noch in einzelnen, den Fotografien anhängenden Papierfröschchen erhalten, die Notizen zum Erscheinungsort sowie mögliche technische Bearbeitungen enthalten. Es ist nicht bekannt, wie das Fotomaterial in der Redaktion verwahrt worden ist, ob ein Bildarchiv existierte oder ob die Materialien mehr oder weniger chronologisch abgelegt wurden. Bei der Übergabe an das Museum befanden sich die Fotos in vom Schenker beschrifteten Briefumschlägen oder in Präsentationskassetten mit dem Aufdruck »Sozialistische Möbelindustrie«, die vermutlich bei den Leipziger Messen eingesetzt worden sind. Zweitens sind die Fotografien Teil eines größeren Schenkungskomplexes, der in mehreren Übergaben seit 1994 erfolgte. Das Konvolut besteht unter anderem aus Manuskripten, Plakaten sowie Objekten aus dem Haushalt des Schenkers, die für gestalterisch wertvoll erachtet wurden und herausgehobene Beispiele aus der Konsumgüterproduktion der DDR darstellen sollten. Drittens wurde die Komposition dieser komplexen Schenkung und deren Hintergründe durch ein Interview mit dem Schenker dokumentiert, aus dem der berufliche Werdegang, der lebensweltliche Kontext sowie die Gründe für die Übergabe an das Museum hervorgehen. Auch wenn damit nicht alle Kontexte präzise rekonstruiert werden können, sind doch der Entstehungszusammenhang und die den Objekten vom Schenker beigemessene Bedeutung gut dokumentiert. Damit ist die Authentizität der Fotografien sowohl zeitgenössisch wie während des Musealisierungsgeschehens über das Einzelobjekt hinaus nachvollziehbar. Die Fotografien sind damit auch unter der Einschränkung der technisch möglichen massenhaften Reproduktion von Fotos authentisch.

Zugleich ist aber bei der Nutzung der Fotografien als »Quelle« für die zeithistorische Forschung Behutsamkeit geboten. Die Fotografien als Abbild für »Möbel in der DDR« zu verwenden, dürfte in die Irre führen. Sie spiegeln, bedingt durch den redaktionellen Kontext bei »Kultur im Heim«, nicht das Spektrum des Möbelangebots in der DDR wider, da nur vorbildhafte Entwicklungen den Weg in die Zeitschrift oder als exportgeeignete Muster zur Leipziger Messe fanden. Darüber hinaus zeigen die Fotografien idealtypische Aufstellungen, frei von Mischungsverhältnissen in alltäglichen Wohnverhältnissen in Haushalten¹². Alltagsdinge werden also durch Objektfotografie ästhetisiert, was das Möbelstück zum Beispiel für »gutes Design« transformierte¹³ (Abb. 1).

Der Bildbestand eröffnet nun unter zeitgeschichtlicher Perspektive unterschiedliche Kontextualisierungsmöglichkeiten: Zum einen könnte sich die Analyse auf die abgebildeten Möbelstücke und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung konzentrieren, ebenfalls auf die Entwicklung des Industriezweigs, die Materialität

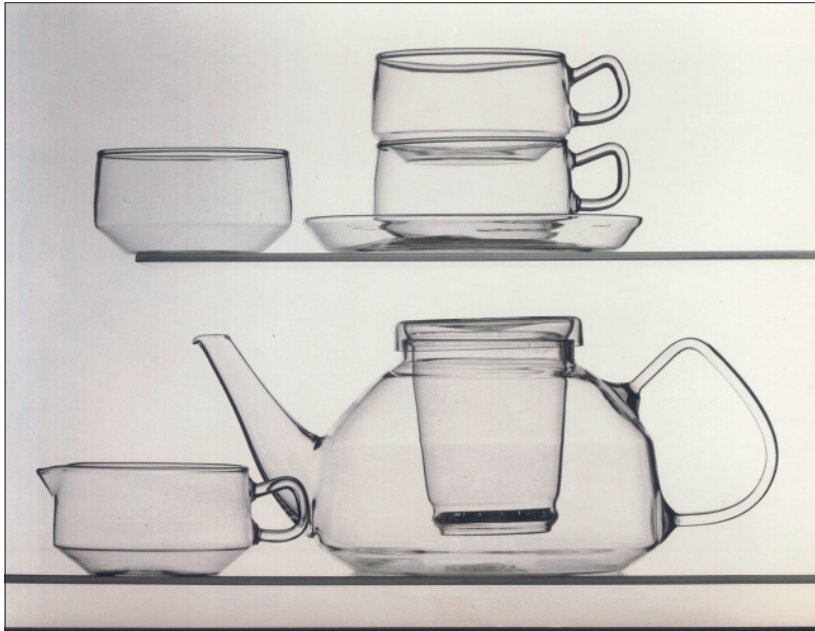


Abb. 2 Nachlassrest Erich Müller, Teeservice 5000, Hersteller VEB Jenaer Glaswerk Schott & Gen., 1963, Gestaltung Ilse Decho, Foto: Erich Müller/Georg Eckelt (Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR).

der Möbel, Preis, Verfügbarkeit und ihre Integration in ein konkretes Wohnumfeld, insgesamt also wirtschafts-, konsum- und alltagsgeschichtliche Forschungskontexte. Hierbei muss jedoch eingeschränkt werden, dass fotografische Dokumente des lebensweltlichen Kontextes selten sind, so dass der Erwerb und die Verwendung der Möbel, Veränderungen am Objekt, Zweit- und Nachnutzungen, insgesamt also die »Biografie« der Möbel in einer Mensch-Ding-Beziehung schwer nachzuvollziehen sind¹⁴. Die Objektfotografien aus »Kultur im Heim« dokumentieren eine Momentaufnahme zwischen Produktion und Kaufakt im Kontext einer sich entwickelnden »sozialistischen Konsummoderne«.

Zweitens stehen die Fotografien in einem lebensgeschichtlichen Kontext, indem der Schenker sie einerseits als Teil seines beruflichen Nachlasses interpretierte und bewahrt wissen wollte, sie andererseits aber auch Auskunft über die persönlichen ästhetischen Präferenzen, nämlich eines modern interpretierten Funktionalismus geben, die sich im Übrigen auch in der Redaktionsarbeit der Zeitschrift »Kultur im Heim« in den späten 1950er und den 1960er Jahren deutlich zeigt. Dies ist vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Debatten in der DDR während der 1950er Jahre bedeutsam, also jener Wenden eines eigenständigen, »sozialistischen« Konzepts von Kunst, die auch die angewandten Künste betrafen. Neben der Architektur der »Ostmoderne«¹⁵ ist dies vor allem am Design nachzuvollziehen. Die 1933 abgebrochene Moderne der Weimarer Republik wurde in der Sowjetischen Besatzungszone nach Kriegsende bis etwa 1950 wieder aufgenommen, bevor durch sowjetischen Einfluss eine »Architektur der nationalen Tradition« durchgesetzt wurde. Für die Formgestaltung, also auch Möbel, gilt diese Wiederaufwertung traditionaler Stile ebenfalls, wenn auch hier mit Betonung des Handwerklichen¹⁶. Nach dem Tod Stalins löste sich diese Betonung von historischen Stilen und imitierender Handwerklichkeit auf und es entwickelte sich im Bereich der Alltagsgüter eine zweite, eine Nachkriegsmoderne, nicht zuletzt befördert durch die vermehrte Produktion von Konsumgütern und die damit verbundene Hinwendung zum Industriedesign¹⁷. Die Gründung von »Kultur im Heim« ist eine unmittelbare Folge dieser Entwicklungen.

Damit wird eine weitere Möglichkeit der Kontextualisierung angesprochen, die zeitgenössische Veröffentlichungspraxis der Fotografien und die mit ihr verbundene Vorstellung einer ästhetischen Erziehung der Bevölkerung zum »guten Geschmack« in Verbindung mit der in diesem Zeitraum expliziten Politik, die Überlegenheit des sozialistischen Systems in der DDR auch auf dem Feld des Konsums zu propagieren. Diese mit dem V. Parteitag der SED 1958 in Zusammenhang gebrachte Hinwendung zum privaten Kon-



Abb. 3 Montagesystem Deutsche Werkstätten im Ausstellungskontext, Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, 2005.

sum setzte indes schon früher ein und war nicht zuletzt dem eklatanten Mangel an Konsumgütern in den Nachkriegsjahren bis 1953 geschuldet. Privater Konsum wurde als Ausdruck und Nachweis der steigenden Leistungskraft der sozialistischen Wirtschaft in der DDR, nicht zuletzt auch der Leistungen der Beschäftigten in den volkseigenen Betrieben interpretiert, er war damit allerdings auch der alleinigen privaten Entscheidung insoweit entzogen, als Konsum bewusst als Ergebnis des Sozialismus und in Verantwortung für die Gesellschaft praktiziert werden sollte. Damit war ein Gegenbild zum »kapitalistischen Konsum« entworfen und die Systemkonkurrenz gegenüber der Bundesrepublik auch im Alltag situiert¹⁸.

Schließlich sind die Fotografien aus der Redaktion von »Kultur im Heim« Ausgangspunkt für die Frage einer zeitgenössischen bildlichen Ästhetisierung von Alltagsobjekten. Als Vergleich soll hier ein Nachlass dienen, der unter anderem Objektfotografien für die DDR-Designzeitschrift »form + zweck« enthält (**Abb. 2**). Das Bild zeigt ein Teegeschirr aus feuerfestem Glas, eine Überarbeitung des bekannten Entwurfs von Wilhelm Wagenfeld (1900-1990) aus den frühen 1960er Jahren¹⁹. Das Foto gehört zu einem Konvolut von Abzügen aus den 1960er Jahren aus dem Besitz des Glasfachmanns Erich Müller, das seine Tochter nach jahrzehntelanger Lagerung auf dem Dachboden des elterlichen Hauses dem Museum übergeben hat. Müller war zunächst Glasmaler und wurde 1957 Mitarbeiter des Instituts für industrielle Formgestaltung, wo er gemeinsam mit Margarethe Jahny einige »Klassiker« der Massenbedarfsgüterproduktion entwickelte²⁰. In seiner Freizeit widmete er sich der Fotografie und arbeitete gemeinsam mit Georg Eckelt, dem hauptamtlichen Fotografen des Instituts, an Methoden zur Objektfotografie. Aufgrund dieser kollegialen und freundschaftlichen Zusammenarbeit ist die Zuordnung einer Autorenschaft für die in Müllers Besitz befindlichen Fotografien schwierig. Zwar sind die Abzüge von Müller gestempelt, die Bildsprache verweist jedoch auf Eckelt; zwar wurden auch die Negative aus Müllers Besitz dem Dokumentationszentrum übergeben (der Bestand Eckelts befindet sich in der heute zum *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* gehörigen *Sammlung Industrielle Gestaltung*), aber eine freundschaftliche Teilung der gemeinsamen Arbeitsergebnisse ist nicht auszuschließen. Die Erprobung der fotografischen Darstellung von Glas durch Freistellung des Objekts durch Neutralisierung des Hintergrunds, das lichtabhängige Verhältnis von Transparenz und Kontur, wie sie hier gezeigt wird, verweist auf künstlerische ebenso wie auf historische Zusammenhänge – die In-Szene-Setzung industrieller Massengüter.



Abb. 4 Schalen- und Tablettensatz aus Melaminharz (Meladur), Hersteller: VEB Preßwerk Auma 1960, Gestaltung Albert Krause (Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR/Ludwig).

Auf Grundlage dieses kurzen Aufrisses des Entstehungs-, Musealisierung- und potentiellen Forschungszusammenhangs stellt sich nun die Frage nach den Möglichkeiten einer Darstellung in Museumsausstellungen, die zugleich das spannungsvolle Feld der multiplen Bedeutungen von Objekten generell berührt. Es wäre ebenso reizvoll wie aufschlussreich, dieser Mehrdimensionalität einmal anhand von Einzelobjekten in einer Ausstellung nachzugehen, anstatt sie lediglich in einen zuvor definierten Argumentations- und damit auch Präsentationszusammenhang zu integrieren, der in der Regel nur eine oder wenige dieser Dimensionen berücksichtigt²¹. Im Sinne einer historischen Authentizität des Objekts soll hier die These aufgestellt werden, dass das Objekt damit gleichsam skelettiert wird, es zwar als authentisch (weil original) wahrgenommen wird, aber nicht »für sich« sondern »für etwas« steht. Oder um es mit der Begrifflichkeit von Historikern auszudrücken: Das Objekt als Quelle wird, wie schon in didaktisierenden Ausstellungen seit den 1970er Jahren, als Beleg eingesetzt²². Inwieweit dies mit den Dingbeziehungen des Publikums und den für einen Museumsbesuch möglicherweise grundlegenden Bedarf nach »Authentizitätserlebnissen« in Übereinstimmung zu bringen ist, wäre zu diskutieren und ist letztlich durch das kuratorische Handeln bestimmt (**Abb. 3**).

STAPELWARE

Ein Kontrastobjekt ist das Kompottschälchen aus Melaminharz, wie es sich in allen Kindergärten sowie Schul- und Betriebskantinen der DDR fand und in großer Zahl auch in den Sammlungen des Dokumentationszentrums erhalten geblieben ist. Es handelt sich um ein Objekt der industriellen Massenfertigung, das unscheinbar daherkommt, jedoch bei mit ihrer Zeit in der DDR vertrauten Ausstellungsbesuchern intensive Assoziationen hervorruft. Damit wird eine weitere Authentisierungshandlung angesprochen, die Authentisierung durch lebensgeschichtliche Beglaubigung seitens der AusstellungsbesucherInnen. Natürlich handelt es sich um ein zeitlich begrenztes Phänomen, weshalb einige zusätzliche Ausführungen zum Objekt und seinem musealen Kontext notwendig sind (**Abb. 4**).

Die Kompottschälchen wurden von 1960 bis in die späten 1980er Jahre von verschiedenen Presswerken in der DDR hergestellt, zunächst in Pastellfarben, später in olivgrün, orange und braun. Sie entstammen unterschiedlichen Provenienzen und wurden, gemeinsam mit dreigeteilten Assietten, Tellern, Bechern und Tassen in größeren Mengen in die Museumssammlung übernommen. Zunächst zeigt sich im Vergleich der Kompottschälchen mit den oben ausgeführten Objektfotos von Möbeln und Glas eine Anonymisie-



Abb. 5 Werbeanzeige des VEB Stickstoffwerk Piesteritz für Campingartikel aus Meladur, Plaste und Kautschuk 1964, H. 9.



Abb. 6 Titelseite mit Haushaltsartikeln aus Meladur, Guter Rat 1966, H. 1.

zung der Objekte; es handelt sich um Massenware in einem öffentlichen Gebrauchskontext, bei denen die Provenienzfrage nicht zwangsläufig im Vordergrund stehen muss und die erfahrungsgeschichtliche Dimension sich vor allem aus einer sozialen Praxis, dem Gemeinschaftssessen, erschließt. Aus zeitgeschichtlicher Perspektive handelt es sich somit zunächst um ein Beispielobjekt für die Sozialpolitik der DDR, die eine subventionierte Versorgung an Arbeitsplatz, Schule und Kindergarten beinhaltete, sowie um ein Symbol, das auf die Auslagerung von Versorgungsfunktionen aus der Familie in die Gesellschaft verweist.

Ein weiterer Kontext ist der Entstehungshintergrund des Objekts. Das Kompottschälchen wurde im Rahmen eines Gestaltungsauftrags von der Kunsthochschule Burg Giebichenstein entwickelt, mit der die Konsumwirksamkeit des sogenannten Chemieprogramms der DDR 1958 verdeutlicht werden sollte – der Beginn der seit den 1960er Jahren zu beobachtenden »Plastifizierung der DDR«. ²³ Lehrkräfte der Kunsthochschule entwickelten gut 100 Alltagsprodukte aus Kunststoff, die teilweise bis zum Ende der DDR produziert wurden ²⁴. Das Chemieprogramm selbst beinhaltete im Kern eine perspektivische Umstellung der Produktion von Kohle- auf Erdölchemie und tatsächlich sind einige der neu entwickelten Konsumgüter aus erdöl-basierten Kunststoffen. Die hier in den Blick genommenen Kompottschälchen gehören nicht dazu, sie sind aus dem bereits zuvor gebräuchlichen Melaminharz, aus dem zum Beispiel auch die bekannten Resopalbeschichtungen von Küchenmöbeln bestehen ²⁵. Dennoch wurden sie als Beweis einer konsumorientierten Modernisierung propagiert, etwa für den häuslichen Gebrauch oder als Campingartikel (**Abb. 5-6**).

Darüber hinausgehende objektgebundene Information sind schwer zu erhalten, da die Objekte gleichsam anonym waren, und dies aus mehreren Gründen: Zum einen gibt es keine aussagekräftigen Schenkerhinweise, die auf einen individuellen Gebrauch, Erwerbkontext oder dergleichen hinweisen könnten; die



Abb. 7 Essenausgabe bei der Schülerspeisung, im Vordergrund der Nachtisch in Kompottschälchen aus Melaminharz. – (Foto Zentral-konsum eG, Archiv).

Schälchen waren in den Einrichtungen, von denen sie übernommen wurden, schlichtweg im täglichen Gebrauch, teilweise über so lange Zeit, dass sie verkratzt und unansehnlich wurden (so, wie sie ihren Nutzern oft auch in Erinnerung geblieben sind). Auch die Recherche nach den Produktionsumständen ist kompliziert, da die Archivlage für konsumgüterherstellende Betriebe der DDR sehr schlecht ist. In diesem Fall ist es aufgrund der Stempel auf der Unterseite der Objekte zwar gelungen, die Hersteller und das Kunststoffmaterial zu identifizieren, aber Informationen über Produktionsmengen und Produktionszeiträume waren nicht aufzufinden (**Abb. 7**).

Das ursprüngliche Sammlungsziel des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR war es, Dinge, die im Alltag in großen Mengen in Erscheinung treten, auch in größeren Mengen zu musealisieren, um sie entsprechend auch in Ausstellungen präsentieren zu können und damit auf sozial- wie produktionsgeschichtliche Kontexte verweisen zu können. Darüber hinaus dienten die Objekte einer konservatorischen Analyse, die den Verfall von Kunststoffen über einen langen Zeitraum hinweg anhand dieser Sammlung rekonstruieren konnte²⁶.

Jenseits dieser thematischen Zuordnungen wurde den Kompottschalen seitens der BesucherInnen ein hoher individueller Erinnerungswert im Ausstellungskontext zugewiesen, der sie als authentisch erscheinen lässt. Hier zeigt sich die besondere Wirkung eines Konzepts von Zeitgeschichte als »Geschichte der Mitlebenden«, die, insbesondere auch in Ausstellungen, als lebensweltlich informierte KommentatorInnen fungieren. Aspekte der Authentisierung werden in diesem Falle also nicht nur von den KuratorInnen im Museum vorgenommen, sondern resultieren zugleich aus der Wahrnehmung der BesucherInnen und ihren Erinnerungen an ein verbreitetes Produkt in einem konkreten sozialen Kontext. Im Gegensatz zur Authentisierung durch



Abb. 8 Präsentation von Stapelgeschirr aus Melaminharz im Kontext des Themas »Kollektivversorgung« in der Ausstellung »Alles aus Plaste«, Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR, 2012. – (Foto Andreas Ludwig).

Kontextbildung, der Dokumentation der Provenienz und anderer wissenschaftlicher Verfahren tritt sie aber temporär und begrenzt auf.

AUTHENTISIERUNG ALS ANEIGNUNG UND KRITIK

Mithin ist, abschließend, die Funktion des Museums als Akteur im Authentisierungsprozess zu diskutieren. Ohne an dieser Stelle näher auf die Musealisierungsdiskussion einzugehen, stellt sich aus zeithistorischer Sicht das Museum als einer von mehreren Akteuren bei der Authentisierung materieller Kultur dar: Neben dem als »Mitlebende« sachkundigen Publikum und zahlreichen SammlerInnen ist zunächst das Museum als kulturelle Institution mit seiner Bewahrungsfunktion angesprochen. Nur was gesammelt und bewahrt wird, kann anschließend analysiert, ausgestellt und publiziert werden. Zeitgeschichtliche Museen stehen einer unbeherrschbar erscheinenden Objektfülle gegenüber, die sich nicht allein aus der, zumindest im Falle

der DDR, extrem kurzen »Müllphase« ergibt, sondern auch aus der Tatsache, dass die materielle Kultur der unmittelbaren Vergangenheit von industrieller Massenproduktion geprägt ist, die sich in einem massiven Reliktanfall niederschlägt. Museale Sammlungskonzeptionen müssen notwendig hier auf Überfülle statt auf Überlieferungslücken reagieren, sie ablehnen oder aushalten. Objektbezogene Analysen und auch die Ausstellungen stehen deshalb vor der Herausforderung, selbst noch Zwischenstände einer im Fluss befindlichen Forschung resümieren zu müssen, aus der heraus sie von den Dingen ausgehende Fragestellungen für Ausstellungen erarbeiten. Diese gleichsam »flüssige« Situation findet zudem in einem Feld gesellschaftlicher Aushandlung über Geschichte statt, in dem die Museen die Authentisierung der Dinge auch als Versachlichung und Entpersonalisierung anbieten können. Dass dies nicht mit der autoritativen Geste des »es gilt« geschehen kann, sondern das Museum als Akteur des »History in the Making« auftritt, sollte – auch in Ausstellungen – reflexiv thematisiert werden.

Zugleich entziehen sich die musealen bzw. musealisierten Objekte der Zeitgeschichte einer eindeutigen Zuordnung als »Werk«, »Zeugnis« oder »Exemplar« – Kategorien, die aber dennoch auf Forschungsfragen nach der Kontextualisierung des Objekts verweisen²⁷. Im Hinblick auf die Frage nach einer Authentisierung von Museumsobjekten bietet sich eine enger am Ding selbst entlang arbeitende Perspektive als hilfreich an, die die verschiedenen Stadien der Objektsituierung zum Ausgangspunkt nimmt und die ein mögliches Ende des lebensweltlichen Objekts im Müll oder im Museum sieht. Diese unter dem Begriff der Objektbiografie²⁸ bekannte Forschungsperspektive dient der Analyse der wechselnden Zuweisungen von Dingbedeutungen, also des »Lesens von« und »Sprechens über« Objekte. Eine derartige Herangehensweise kann zugleich als multipler Prozess der Authentisierung verstanden werden, als eine Verhandlung ihrer verbürgten Historizität. Gegenüber Dingtheorien, die den Zeichencharakter von Objekten hervorheben²⁹, liegt der Mehrwert eines genauen Blicks auf deren Authentizität in der Analyse des Prozesses ihrer Authentisierung. Museumsdinge (Gottfried Korff) sind als kulturell bedeutsam konstruiert (dies gilt natürlich ebenso für Konsumgüter über ihren Gebrauchswert hinaus), in dieser Form treten sie Betrachtern wie Forschern gegenüber und als solche werden sie, per Nachvollzug ihrer Authentisierung, erkennbar. Mit Bezug auf die Zeitgeschichte bedeutet dies ein Mehr an Quellenkritik bei der Untersuchung musealisierter materieller Kultur. Musealisierte Dinge sind, mit Blick auf die verfügbaren Relikte der Zeitgeschichte, mehr als bewahrte »Commodities« der Konsumgesellschaft, mehr als Dingausstattungen einer Gesellschaft³⁰. Sie sind Ergebnis einer Auswahl und Bewertung mittels Authentisierung (**Abb. 8**).

Anmerkungen

- 1) Zur sichernden Sammlung von Gegenwartskultur vgl. Weschenfelder 1990, 180-188. Das Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR wurde 1993 zur musealen Sammlung von Alltagsobjekten gegründet und zeigt seit 1995 Ausstellungen, vgl. www.alltagskultur-ddr.de; zum musealen Sammlungskonzept vgl. Ludwig 1992, 1152-1155. Das Projekt wurde im Rahmen des Förderschwerpunkts »Forschung in mittleren und kleinen Museen« der Volkswagen Stiftung gefördert.
- 2) Sabrow 2007.
- 3) Zum Verhältnis von Gegenwartssammeln und Historisierung in Museen vgl. das DFG-geförderte Forschungsprojekt am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, www.zzf-potsdam.de/de/forschung/projekte/musealisierung-der-gegenwart (23.5.2017)..
- 4) Vgl. Ludwig 2011.
- 5) Vgl. Schenk 2013.
- 6) Latour 1996, 37-51.
- 7) Ruppert 1993, 14-36; Giedion 1987.
- 8) Fehr 1989, 182-196.
- 9) Droysen 1977.
- 10) Erschienen im Ost-Berliner Verlag die Wirtschaft, 1956-1990, ist »Kultur im Heim« eine im Gefolge des Neuen Kurses entstandene Zeitschrift im Magazinform für Wohnungseinrichtung, Wohnberatung und Möbel. Sie zielte auf eine breite Leserschaft und hatte, vor allem bis Ende der 1960er Jahre, den Anspruch, geschmackserziehend zu wirken. Hervorgegangen ist sie aus der Redaktion der Zeitschrift »Möbel und Wohnraum« (1953-1991), die stärker auf die Möbelherstellung orientiert war.

- 11) Vgl. Deutsche Fotothek: Biografie und Bestandsbeschreibung von Friedrich Weimer, www.deutschefotothek.de/documents/kue/90023730 (15.12.2016).
- 12) Solche Blicke in den Wohnalltag wurden allerdings, vor allem seit den 1970er Jahren, ebenfalls publiziert, teils als Anwendungsbeispiel (Wohnideen), teils als Kontrast oder Ergänzung zum aktuellen Möbelangebot.
- 13) Es geht aus kontextualisierenden Unterlagen nicht hervor, ob die Freistellung des Objekts in der Fotografie nicht lediglich der optimierten Erkennbarkeit diene. Da von Weimer auch weniger ästhetisierte Fotografien bekannt sind, ist das Argument der »bestmöglichen Präsentation« nicht von der Hand zu weisen. Dem steht der ästhetische Anspruch der Redaktion von »Kultur im Heim« gegenüber.
- 14) Selle 1987; Hopf/Meier 2004; Gentner 2007.
- 15) Butter/Hartung 2004.
- 16) Deutsche Bauakademie 1954.
- 17) Vgl. Hirdina 1988.
- 18) Zur spezifischen Konsumpolitik in der DDR Merkel 1999.
- 19) Vgl. Manske/Scholz 1987, 95.
- 20) u. a. die sogenannten »Wirtegläser« und das Kantinengeschirr »Rationell«, auch bekannt als »Mitropa-Geschirr«, und der passende Glasschalensatz »Europa«.
- 21) Das Möbelsystem MDW beispielsweise wurde im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in der Ausstellung »Wohnen im System« gezeigt, dass sich mit dem seit den späten 1960er Jahren entwickelten seriellen Wohnen beschäftigte. Die untenstehende Abbildung zeigt die Objekte in einer den ästhetisierenden Fotografien und »Kultur im Heim« ähnlichen Präsentation.
- 22) Vgl. die Ausstellungsbeschreibungen bei te Heesen/Schulze/Dold 2015.
- 23) Vgl. Böhme/Ludwig 2012.
- 24) Grossman 2012, 73-86; zur Chemiekonferenz vgl. Böhme/Ludwig 2008, 25-32.
- 25) Resopal ist ein Markenname, in anderen Sprachen ist die Bezeichnung Formica üblich.
- 26) Vgl. www.plaste-erhalten.web.fh-koeln.de. Auf dieser Seite findet sich eine Objektdatenbank, die Haushaltsartikel der DDR aus Kunststoff zusammen mit Erhaltungszuständen und Schadensbildern beschreibt. Zur Seite gehört auch eine lexikalische Zusammenstellung über Herstellerbetriebe und eine Übersicht über einschlägige Museumssammlungen.
- 27) Thiemeyer 2014, 230-233.
- 28) Kopytoff 1986, 64-91.
- 29) Vgl. die Kritik von Hahn 2003, 29-51.
- 30) Vgl. Linde 1972.

Literatur

- Böhme/Ludwig 2012: K. Böhme / A. Ludwig (Hrsg.), Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR (Köln, Weimar, Wien 2012).
- 2008: K. Böhme / A. Ludwig, 50 Jahre Chemiekonferenz der DDR. Metaphorik eines Versprechens und Durchdringung des Alltags. *WerkstattGeschichte* 50, 2008, 25-32.
- Butter/Hartung 2004: A. Butter / U. Hartung, Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945-1965 (Berlin 2004).
- Deutsche Bauakademie 1954: Deutsche Bauakademie, Ministerium für Leichtindustrie (Hrsg.), Besser leben – schöner wohnen! Raum und Möbel [Ausstellungskatalog o. O.] (Leipzig 1954).
- Deutsche Fotothek: Biografie und Bestandsbeschreibung von Friedrich Weimer. www.deutschefotothek.de/documents/kue/90023730 (15.12.2016).
- Droysen 1977: J. G. Droysen, Historik 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen Fassung (1857/58) und in der letzten gedruckten Fassung von 1882 (Stuttgart-Bad Cannstadt 1977).
- Fehr 1989: M. Fehr, Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft. In: M. Fehr / S. Grohé (Hrsg.), Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum (Köln 1989) 182-196.
- Gentner 2007: C. Gentner, WohnWenden. Wohn- und Wendegeschichten aus Brandenburg (Münster u. a. 2007).
- Giedion 1987: S. Giedion, Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte (Frankfurt am Main 1987).
- Grossman 2012: S. Grossmann, Formschön, farbenfroh, zweckentsprechend. Die Gestaltung der Haushaltswaren aus Plaste. In: K. Böhme / A. Ludwig (Hrsg.), Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR (Köln, Weimar, Wien 2012) 73-86.
- Hahn 2003: H. P. Hahn, Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung. In: U. Veit u. a. (Hrsg.): Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur (Münster u. a. 2003) 29-51.
- te Heesen/Schulze/Dold 2015: A. te Heesen / M. Schulze / V. Dold (Hrsg.), Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern (Berlin 2015).
- Hirdina 1988: H. Hirdina, Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949-1985 (Dresden 1988).
- Hopf/Meier 2004: S. Hopf / N. Meier, Plattenbau privat. 60 Interieurs (Berlin 2004).
- Kopytoff 1986: I. Kopytoff, The Cultural Biography of Things. Commodization as Process. In: A. Appadurai (Hrsg.), The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective (Cambridge 1986) 64-91.
- Latour 1996: B. Latour: Der Berliner Schlüssel. In: B. Latour, Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften (Berlin 1996) 37-51.
- Linde 1972: H. Linde, Sachdominanz in Sozialstrukturen (Tübingen 1972).

- Ludwig 1992: A. Ludwig, Alltagskultur der DDR. Konzeptgedanken für ein Museum in Eisenhüttenstadt. *Bauwelt* 85, H. 2, 1992, 1152-1155.
- 2011: A. Ludwig, Materielle Kultur, Version: 1.0. Docupedia-Zeitgeschichte, 30.5.2011. http://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur (1.9.2016).
- Manske/Scholz 1987: B. Manske / G. Scholz (Hrsg.), *Täglich in der Hand. Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld aus 6 Jahrzehnten* (Lilienthal 1987).
- Merkel 1999: I. Merkel, *Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR* (Köln, Weimar, Wien 1999).
- Ruppert 1993: W. Ruppert, *Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*. In: W. Ruppert (Hrsg.), *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge* (Frankfurt am Main 1993) 14-36.
- Sabrow 2007: M. Sabrow u. a. (Hrsg.), *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte* (Göttingen 2007).
- Schenk 2013: D. Schenk, »Aufheben, was nicht vergessen werden darf«. *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt* (Stuttgart 2013).
- Selle 1987: G. Selle, *Leben mit schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens* (Reinbek bei Hamburg 1987).
- Thiemeyer 2014: T. Thiemeyer, *Museumsdinge*. In: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen* (Stuttgart 2014) 230-233.
- Weschenfelder 1990: K. Weschenfelder, *Museale Gegenwartsdokumentation. Vorseilende Archivierung*. In: W. Zacharias (Hrsg.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung* (Essen 1990) 180-188.

Zusammenfassung / Summary

Authentisierung und Zeitgeschichte. Objekte identifizieren, lesen und aushandeln

Zeithistorische Museen wandeln alltagsweltliche Dingen ausstattungen einer Gesellschaft zu historischen Artefakten durch Musealisierung. Dieser Prozess des Übergangs vom Gebrauchsgegenstand zum historischen Objekt ist mit einer Authentisierung durch Kontextualisierungen und Bedeutungszuschreibungen verbunden, die anhand von drei Beispielen aus den Sammlungen des Dokumentationszentrums Alltagskultur der DDR beschrieben werden. Der Beitrag analysiert das Fotoarchiv einer Zeitschrift zur Wohnkultur in der DDR als erzieherisches Projekt, zeichnet den Prozess der Ästhetisierung von Alltagsprodukten nach und diskutiert die historische Kontextualisierung von industriell hergestellten Massengütern als Authentisierung im Zuge ihrer Musealisierung.

Authentication and Contemporary History. Identifying, Reading and Mediating Objects

Museums of contemporary history transform a society's everyday items into historical artefacts by a process of museumisation. This transition from article of everyday use to historical object involves authentication by means of contextualisation and the attribution of meaning. The everyday culture of the GDR is described on the basis of three examples from the collections of the Documentation Centre. This article analyses the photo archive of a journal dedicated to home culture in the GDR as educational project, traces the process of the aestheticising of everyday products, and discusses the authentication provided by the historical contextualisation of industrially manufactured commodities during the course of their museumisation.

TAUBENUHR UND ABBAUHAMMER

ERINNERUNGSOBJEKTE IN BERGBAUSAMMLUNGEN DES RUHRGEBIETS

Technische Artefakte sind oft in Serie produzierte Objekte, bei denen sich – vorausgesetzt sie sind in einer Vielzahl von Exemplaren überliefert – die Frage nach Original oder Fälschung nur selten stellt¹. In der Arbeitswelt des Steinkohlenbergbaus gibt es dafür zahlreiche Beispiele. Ein Abbauhammer, eine Grubenlok oder eine Grubenlampe sind alltägliche und austauschbare Arbeitsgeräte und zugleich Belegstücke eines bestimmten technischen Entwicklungszusammenhangs: für eine Mechanisierung der Arbeitsprozesse, für die Ersetzung der Muskelkraft beim Transport oder für die Sicherheit unter Tage. Es ist diese meist anonyme Geschichte, in der die Objekte in ihrem technischen Kontext einer eigenen Entwicklungslogik gehorchen, als Zeugnisse eines sozusagen von selbst ablaufenden technischen Fortschritts in Entwicklungsreihen. Der Erfinder selbst erscheint in diesem Zusammenhang marginalisiert und allein als Auslöser einer künftigen Entwicklung, die er anstößt aber nicht mehr beherrscht. Gilbert Simondon spricht geradezu von einer eigenen Existenzweise technischer Objekte, die selbstregulierend innertechnischen Gesetzen folgen, die der Mensch nur mittelbar beeinflusst².

Die Sammlung und das Museum sind dagegen Orte, an denen diese anonyme Geschichte der Objekte und ihres Gebrauchs aus den ursprünglichen Zusammenhängen herausgelöst und jenseits der ihnen anhaftenden Nützlichkeit als »Semiophoren« mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden³. Ob beispielsweise technische Artefakte als authentisch erfahren werden, hängt von den damit verbundenen wissenschaftlichen Beglaubigungsstrategien ab, von denen sich allgemein zwei unterscheiden lassen. So stellt die eine die Objekte in den Zusammenhang einer übergeordneten Technikgeschichte, in der sie allgemein als Belegstücke für technisch-wissenschaftliche Entwicklungsschritte stehen, die andere macht sie, bezogen auf ihre je eigene Objektgeschichte, im individuellen Zusammenhang von Erfindern, Besitzern und Sammlern kenntlich. Besonders große forschungsbezogene Technikmuseen ermöglichen diese beiden unterschiedlichen Zugangsweisen, in denen die Objekte entweder als anonyme Vertreter von Fortschritts- und Entwicklungsreihen oder als auf bestimmte Erfinder und Forscher bezogene einzigartige »Meisterwerke« oder Prototypen in den Ausstellungen erscheinen⁴.

Doch gibt es im Gegensatz zum wissenschaftlichen Narrativ einer »material- und objektbezogenen Authentizität« auch eine »subjektive Authentizitätsdimension«⁵, in der die einzelnen Objekte Belegstücke einer gruppenbezogenen Erinnerungskultur und eines regional bezogenen kollektiven Gedächtnisses sind. Hier sind die Objekte nicht mehr Gegenstand einer wissenschaftlichen Vermessung, sondern im lebendigen Prozess des Sammelns nur über Biographien, Lebensstile oder Anekdoten zu begreifen⁶. So entstanden im Umfeld von Zechenstilllegungen seit den 1980er und 1990er Jahren Sammlungen, die – von ehemaligen Bergleuten betreut – die Erinnerung an das Leben und Arbeiten an einem bestimmten Ort wachhalten⁷. Unter der Regie eigens gegründeter Vereine bildete sich ein Sammlungstyp heraus, der eine besondere und bislang kaum beachtete Spielart bergbaubezogener Erinnerungsorte darstellt⁸. Aus der Nahperspektive und lokal verwurzelt, spiegelt er das in diesen Jahren zunehmende Interesse an der Industriekultur und reagiert, angesichts des fortschreitenden Zechensterbens, auf den Verlust von Tradition und Heimat⁹. Zugleich sind



Abb. 1 Objekte im südlichen Maschinenhaus von Schacht IX des ehemaligen Bergwerks Consolidation in Gelsenkirchen. – (Foto S. Siemer).

diese Sammlungen Teil eines umfassenden Musealisierungsprozesses, als dessen Träger nicht mehr allein öffentliche Museen sondern zunehmend auch private Initiativen in Erscheinung treten¹⁰. Denn als Reaktion auf das Verschwinden einer Zeche, die über viele Jahrzehnte das Zusammenleben und die Nachbarschaft prägte, bietet das Sammeln eine Möglichkeit, sich mittels Objekten über eine frühere, untergegangene Arbeitswelt zu verständigen.

Im Folgenden geht es darum, die spezifischen Praktiken des Umgangs mit Objekten in diesen Sammlungen zu benennen und unter dem Stichwort der »Erzählung« eine für diesen Sammlungstyp typische Strategie der Authentisierung zu beschreiben. Im ersten Abschnitt stehen die Eigenarten dieser Sammlungen und Sammlungsräume im Mittelpunkt, der zweite nimmt aus der Perspektive der Debatten um die Erinnerungskultur Bedingungen in den Blick, unter denen diese Objekte sowohl von den Sammlungsbetreibern wie auch von den Besuchern als authentisch präsentiert bzw. erfahren werden.

SAMMLUNGSRÄUME

Eine dieser Sammlungen befindet sich im Maschinenhaus des ehemaligen Bergwerks Consolidation in Gelsenkirchen. Das in den 1990er Jahren stillgelegte Bergwerk zählte einst zu den größten und produktivsten des Ruhrgebiets. Die Schachanlage Consol gehörte dabei mit dem 1915 abgeteuften Schacht IX, mit seinem 1922 errichteten Doppelstrebengerüst und zwei in einem nördlichen und südlichen Maschinenhaus installierten Dampfmaschinen zur zentralen Förderanlage dieses Bergwerks¹¹. Im südlichen Maschinenhaus betreut seit dem Gründungsjahr 1997 der Initiativkreis Bergwerk Consolidation mit seinen ca. 200 Mitgliedern eine umfangreiche Sammlung zum Thema Bergbau.

Betritt man den Sammlungsraum, so ist eine Ordnung auf den ersten Blick nur schwer erkennbar. In einer Ecke des Kellergeschosses sind auf Regalen Andenken, Fotografien, Wandteller, Bierkrüge, Wimpel von Fußballverein und Kegelklub, Taubenkästen samt Taubenuhr, Urkunden und sogar ein paar Boxhandschuhe aufgereiht (**Abb. 1**). Ein Bezug zum Bergbau und mehr noch ein biographischer Bezug ist offensichtlich, und doch stammen die Objekte nicht von einer einzelnen, konkret fassbaren Person, sondern sind von Mitgliedern des Vereins aus unterschiedlichen Provenienzen zusammengestellt und arrangiert. Die Objekte aus der Arbeits- und Lebenswelt eines Bergmanns stehen hier sowohl als Ausgangspunkte für eine individuelle



Abb. 2 Die Sammlung im ehemaligen Maschinenhaus der Zeche Westhausen in Dortmund-Bodelschwingh. – (Foto S. Siemer).

Erzählung als auch, in der Vielzahl der Motive, für eine Erinnerung an den Bergbau im Ruhrrevier, in dem sich individuelle und kollektive Erzählungen miteinander verbinden.

Auf diese Weise werden die Sammlungen zu Erinnerungssammlungen, die mit ihren jeweiligen Objekten bestimmte Motive des Bergbaus evozieren. Ähnlich im Maschinenhaus von Schacht III der ehemaligen Zeche Westhausen in Dortmund-Bodelschwingh, wo seit 1999 unter dem Dach der Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung e. V. (REVAG) eine Seniorengruppe das Bergbaumuseum Zeche Westhausen betreut¹². Einer aus der Gruppe hat seine Ausbildung als Vierzehnjähriger 1951 auf Westhausen begonnen und nach der Schließung der Zeche an anderen Standorten unter Tage gearbeitet. Ein weiterer Aktiver hat ebenfalls sein langes Berufsleben ab 1947 zunächst als Lehrjunge und später als Hauer unter Tage verbracht. Das Ziel dieser Ehrenamtlichen ist es, die Erinnerung an diesen Ort aufrecht zu erhalten, das Wissen an Schulklassen und Besucher weiterzugeben und selbst Spurensuche vor Ort zu betreiben. Das Gelände der früheren Zeche, mit seinem historischen Gebäudeensemble samt Malakowturm, befindet sich heute im Besitz einer Maschinenfabrik, die das Gebäude zur Verfügung stellt und das Museum finanziell unterstützt. Im Maschinenhaus gruppieren sich die Sammlungsobjekte um eine Zwillingsfördermaschine als zentralem Großobjekt. Zu sehen sind dicht an dicht auf Vitrinen verteilt, an Wände gehängt und auf Tischen ausgebreitet Mineralien- und Fossilien, Lampen, Modelle, Grubenrettungsgeräte sowie Bohr- und Abbauhämmer (Abb. 2). Jenseits aller systematischen Anordnung herrscht hier das Prinzip der Fülle, bei der ein Objekt das andere zufällig ergänzt oder im Kontrast zu ihm steht. Durchaus vergleichbar mit den frühneuzeitlichen Wunderkammern und dem ihnen eigenen repräsentativen Schaucharakter, setzen sie mehr auf das Staunen des Betrachters als auf dessen systematisch fundierte Belehrung. Alles hat seine Bedeutung und findet seinen ihm eigenen Platz, wobei die Anordnung meist zufällig dekorativen Vorgaben folgt. Daher fehlen auch



Abb. 3 Sammlungsraum im »kleinen museum« in Gelsenkirchen-Buer. – (Foto S. Siemer).

Depots und Magazine, in denen das weniger Sehenswerte vor dem Betrachter verborgen wird. Der Besucher, der sich die Sammlung nicht über Hinweis- und Texttafeln selbständig erschließen kann, ist damit auf die fachkundigen Erläuterungen der Betreuer der Sammlung angewiesen. Die Objekte sind nicht Teilstücke und Illustrationen einer übergeordneten Geschichte von Technik und Arbeit sondern stehen für sich selbst, rückgebunden an die Erzählung derjenigen, die sie früher bei ihrer Arbeit als Bergleute in Gebrauch hatten. Der für diese Sammlungen charakteristische *horror vacui* begegnet dem Besucher auch im »kleinen museum«, das Bergleute der Zeche Hugo in Gelsenkirchen-Buer eingerichtet haben¹³. Die Gründung eines Museums und der Erhalt des Maschinenhauses mitsamt dem Fördergerüst erfolgten kurz nach der Stilllegung der Anlage im Jahr 2000. Treibende Kraft hinter der Sammlung war der ehemalige Bergmann und Betriebsratsvorsitzende Klaus Herzmanatus, der über seine Kontakte der Sammlung zu neuen Objekten verhalf und hier zugleich einen Ort für seine eigene Sammelleidenschaft fand. Von den ca. 500 Vereinsmitgliedern kümmern sich heute ca. 30 Aktive um Museum und Maschinenhaus.

Die Sammlung, dichtgedrängt über zwei Stockwerke verteilt, hat ihren Platz in einer Wohnung der zur Zeche Hugo gehörigen historischen Zechensiedlung Schüngelberg gefunden (**Abb. 3**). An einige Objekte knüpfen die Betreuer der Sammlung besondere Geschichten. Ein Hühnerspiel sollen russische Zwangsarbeiter geschnitzt und als Dank für das von einigen Bergleuten verbotenerweise unter dem Zaun durchgeschobene Brot an Kinder aus der Siedlung verschenkt haben. Eine Sammlung von Hausnummernschildern verweist auf längst abgerissene Siedlungshäuser, alte Schränke stammen aus der Direktion der Zeche und der Schreibtisch aus dem Büro eines Steigers. Weitere Einrichtungsgegenstände kommen von benachbar-

ten Anlagen: Ein fossiler Siegelbaum stand jahrelang im Büro des Direktors von Zollverein II/III und der Kronleuchter hing im Verwaltungsgebäude der Zeche Graf Bismarck in Gelsenkirchen. Zahlreiche Souvenirs und Memorabilien, darunter Wandteller, Kohleschnitzereien und gravierte Grubenlampen, ergänzen diese museale Inszenierung.

Eine besondere Objektgruppe innerhalb dieser Sammlungen stellen Modelle dar. So finden sich Nachbildungen von Zechanlagen, Fördermaschinen, Fördergerüsten, Strebausbauten und Strecken, oft ergänzt um historische Fotografien. Doch handelt es sich nicht um professionell gestaltete Modelle sondern oft um liebevolle »Bastelarbeiten«, in denen sich persönliche Arbeitserfahrungen mit dem Wunsch nach unmittelbarer Anschaulichkeit und Funktionalität verbinden. Sie sind damit zum einen Ausdruck des Wunsches, den ehemaligen Arbeitsplatz unter Tage in verkleinerter Form gegenwärtig zu halten, zum andern sollen sie, wie in den großen Technikmuseen auch, Arbeitsabläufe und -techniken anschaulich machen. In einigen Fällen konnten Vereine auch die über Tage eingerichteten Lehr- und Ausbildungsstollen ihrer ehemaligen Zeche übernehmen und für Besucher offen halten, wie etwa die Lehrstollen der Grube Velsen in Saarbrücken, der Zeche Ewald-Fortsetzung in Oer-Erkenschwick und der Zeche Friedrich Heinrich in Kamp-Lintfort.

Wenngleich der Arbeitsplatz und die damit verbundenen Werkzeuge und Maschinen im Zentrum der Sammlungen stehen, gibt es auch einige unter ihnen, die sich ausschließlich dem Alltag und der Lebenswelt der Bergleute jenseits der Zeche widmen. Ein Beispiel dafür ist das Bergarbeiterwohnmuseum in Lünen-Brambauer. Als hier um 1900 mit der Zeche Minister Achenbach die Industrialisierung Einzug hielt, entstand 1906 die sogenannte neue Kolonie rund um die Rudolf- und Karlstrasse. Kurz nach der Stilllegung der Zeche 1992 entschloss sich die damalige Wohnungsbaugesellschaft, die Häuser der Kolonie von Grund auf zu sanieren und dabei eine Haushälfte mit zwei Wohnungen in seine ursprüngliche Form zurückzubauen, wo 1995 ein Museum eröffnete¹⁴.

Erhalten haben sich das Haus und die beiden Wohnungen, von der Einrichtung selbst und den früheren Bewohnern ist hingegen nichts überliefert. Und so sieht der Besucher Möbel und Einrichtungsgegenstände, die entweder gezielt im Antiquitätenhandel gekauft oder von Besuchern dem Museum übergeben wurden und eine für die 1920er bis 1950er Jahre idealtypische Wohnsituation entstehen lassen (**Abb. 4**). Doch erst als Ausgangspunkt von Erzählungen, die auf unterschiedliche Weise das frühere Leben in der Zechenkolonie schildern, werden diese Räume zum authentischen Ort. Etwa durch Werner Abels, der in der Kolonie aufgewachsen ist und heute das Museum ehrenamtlich betreut. Er hat in den 1950er Jahren auf Minister Achenbach Bergmann gelernt und später, nach einem Studium des Maschinenbaus für einen Bergbau-Zulieferer am Ort gearbeitet. Von ihm erfährt man von der oft drangvollen Enge in den Wohnungen, wo sich zuweilen zehnköpfige Familien die drei Zimmer teilen mussten, von Schlachtfesten, von wöchentlichen Waschtagen und von Kostgängern, mit denen sich die Familien ein bitter benötigtes Zubrot verdienten. Aber auch von der guten Nachbarschaft, wo die Männer sich von der Arbeit unter Tage her kannten, vom Spiel der Kinder in den Gärten zwischen den Hühnerställen und, die Funktionsweise einer Taubenuhr auf einem der Tische erläuternd, von der Leidenschaft der Bergleute für den Taubensport.

BERGBAUOBJEKTE ALS TRÄGER VON ERINNERUNGEN

Was macht nun das Besondere dieser Bergbausammlungen aus, die in ihren Inszenierungen und persönlichen Bezügen den Objekten den Status der Authentizität zuweisen? Für eine Antwort auf diese Frage gilt es zunächst, den Charakter dieser Objekte im Kontext der Erinnerungskultur näher zu beschreiben, um dann auf Akteure und institutionelle Rahmenbedingungen, die eine Kommunikation über Objekte erst ermöglichen, einzugehen.



Abb. 4 Wohnküche im Bergarbeiterwohnmuseum in Lünen-Brambauer. – (Foto S. Siemer).

Die Sammlungen stehen jenseits eines offiziellen, meist schriftlich fixierten Wissenskanons im Austausch mit Formen persönlicher Erinnerung, und berufen sich dabei auf ein Wissen, das subversiv als »eine andere Form historischen Erzählens« von unten gegen die etablierte Geschichtsschreibung agiert¹⁵.

Darüber hinaus hebt das seit den 1980er Jahren entwickelte Konzept der Erinnerungsorte als Alternative zu einer ereignisorientierten Geschichtsschreibung bestimmte kollektive Narrative in den Vordergrund, was es u. a. erlaubt, eine als linear empfundene Geschichtsschreibung mehrdimensional als verschiedene komplex miteinander verwobene Zeitschichten zu begreifen¹⁶. Von zentraler Bedeutung ist hier die Kategorie einer an konkrete Orte und Situationen gebundenen Erfahrung, die diese Zeitschichten miteinander verbindet und eine in anonyme Diskurse erstarrte Geschichtsschreibung an bestimmte Akteure und ihre Stimmen anbindet¹⁷. Wie diese Einzelstimmen und die in ihnen manifesten Erfahrungen sich als Teil einer übergeordneten historischen Erzählung fixieren lassen, dafür finden sich Beispiele in den methodischen Überlegungen zur Oral History und nicht zuletzt auch in kritischen Reflexionen zur Medialisierung von Zeitzeugen in Ausstellungen und populären Fernsehbeiträgen¹⁸.

Eine Region, in der diese Formen alternativer Geschichtsschreibung von Alltag und Arbeit erstmals erprobt wurden, war das Ruhrgebiet, die »alltagsgeschichtlich wohl bestuntersuchte Region« Deutschlands¹⁹. Gerade für die Geschichte von Industrie und Arbeit erwies sich das Konzept einer auf Interviews mit Zeitzeugen beruhenden Oral History als besonders fruchtbar, ermöglichten die Erzählungen von Arbeitern und Angestellten doch einen Perspektivenwechsel weg von den für die Zeitgeschichte gängigen Kategorien von Klasse, Herkunft und gesellschaftlicher Schichtung²⁰. Auch die im Ruhrgebiet zur selben Zeit aus den Ruinen ehemaliger Industriebetriebe entstandenen Industriemuseen beriefen sich in der Gestaltung der Ausstellungen auf dieses Konzept²¹. Hinzu kamen Anregungen aus der Bildungsarbeit der Volkshochschulen und der

Gewerkschaften, die sich etwa über die bereits 1948 gegründete Fachstelle für kulturelle Betreuung der Bergleute – ab 1951 Revierarbeitsgemeinschaft für kulturelle Bergmannsbetreuung (REVAG) – zusammenfanden²².

Dabei sind die Grenzen und Übergänge zwischen subjektiven Erinnerungen und übergeordneter historischer Erzählung in Beiträgen zur Erinnerungskultur immer wieder kontrovers diskutiert worden²³. Ausgehend von Maurice Halbwachs klassischer Gegenüberstellung von individuellem und kollektivem Gedächtnis ging es im Kern darum, Erinnerungsformen nicht nur in ihren jeweiligen kulturell bedingten Inszenierungen und Konstruktionen zu begreifen sondern auch darum, die Träger dieser Kollektive in ihrem Umfang und in ihren räumlichen Beziehungen näher zu fassen²⁴. Besonders die von Jan und Aleida Assmann vorgeschlagene Aufspaltung des kollektiven in ein kommunikatives und kulturelles Gedächtnis hat sich dabei als klärend erwiesen. Während ersteres, über wenige Generationen sich erstreckend, mit dem Tode seiner Träger erlischt, ist letzteres dauerhaft über Texte, Riten oder Denkmäler in der jeweiligen Kultur fest verankert²⁵. Erinnerungen finden sich dabei nicht allein über Erzählungen vermittelt sondern auch über Sammlungsgegenstände, die in ihrer Authentizität durch Narrationen beglaubigt werden, wie auch umgekehrt sie selbst über Objekte als Belegstücke verifiziert werden können. Objekte lassen sich so als Erinnerungsobjekte begreifen, die in der Wechselwirkung von Materialität und nicht-materieller Erinnerung ihre besondere Bedeutung erlangen²⁶. Anders gesagt, handelt es sich um das Verhältnis von Materialität und Medialität, denn die in Frage stehenden Objekte sind immer rückgebunden an eine Kultur des Ausstellens und Gedenkens, die in unterschiedlichen Netzwerken kommuniziert und durch staatliche und nichtstaatliche Interessen bestimmt den Objekten ihren ganz eigenen Status zuweist²⁷. In den Museen spielten daher über die beiden letzten beiden Jahrzehnte hinweg visuelle Medien und die über sie vermittelten Erinnerungen eine entscheidende Rolle bei der Kontextualisierung von Ausstellungsobjekten. Im Wechselspiel dieser Elemente wird das Museum so zu einer Art Bühne, auf der sich die Performanz von Erinnerungen vollzieht²⁸. In diesem Zusammenhang erscheinen nicht die Objekte per se als authentisch, sondern es sind die in den Ausstellungen verwendeten Medien, etwa Stationen mit Zeitzeugenvideos, die eine Authentisierung der Objekte gewährleisten²⁹. Objekte lassen sich so nicht mehr allein in ihrer Materialität authentisch erfahren, sondern sind Teil einer Erinnerungskultur, die ihnen Authentizität zuschreibt. Was authentisch ist, wird in den Kontexten der Ausstellungen immer wieder aufs Neue verhandelt.

Auch die hier beschriebenen Sammlungen beruhen in ihrer Wirkung auf der wechselseitigen Bezugnahme von materieller und nicht-materieller Erinnerung. Darin begründet sich ihre spezifische Sammlungslogik. Sie sind als Erinnerungssammlungen fest an einen bestimmten Ort gebunden, an dessen Geschichte sie erinnern und damit zugleich, als Teil dieser Geschichte, an eine Verlusterfahrung, die sowohl konkret den ehemaligen Arbeitsplatz wie auch allgemein die Zeche als Erinnerungsort an den Bergbau betrifft. Der besondere Status der Objekte als Erinnerungsobjekte hängt unmittelbar mit diesen Rahmenbedingungen zusammen. Denn beim Aufbau ihrer Sammlungen agierten die ehemaligen Bergleute als Retter der lokalen Bergbautradition, indem sie aus dem Schutt der Auflösung ihrer Zeche stellvertretend Artefakte und Dokumente herauszogen, die sonst unweigerlich in Müllcontainern oder auf Schrottplätzen gelandet wären. Sie profitierten dabei von ihrer Kenntnis des Ortes und ihrer Vernetzung innerhalb der Zechenhierarchie bis hin zur Betriebsleitung, wo sie mit ihrem Anliegen, mittels Objekten die Erinnerung an die Zeche zu bewahren, Unterstützung fanden. Im Kern war es ein ungeregelter, gewissermaßen anarchischer Vorgang der Aneignung, der so gar nichts mit der geordneten Übernahme professioneller Museen, mit der Systematisierung und Inventarisierung von Objekten gemein hatte. Angesichts dieser unmittelbaren Lust am Sammeln fühlt man sich an Pomians Bemerkung erinnert, dass am Anfang des modernen Museums die Privatsammlung und der »Kontakt mit der lebendigen Produktion« stehen³⁰. So lassen sich auch die hier beschriebenen Museen und Sammlungen, Hermann Lübke folgend, als »Rettungsanstalt« begreifen, indem die ehemali-

gen Bergleute angesichts einer sich rasch ändernden technischen Welt generationsübergreifend mit ihrer Sammeltätigkeit das Wissen um bestimmte Formen bergbaulicher Praktiken und Traditionen zu bewahren versuchen³¹. Man könnte fast sagen, dass in den zusammengetragenen Objekten die Zeche pars pro toto weiterhin präsent ist, ebenso wie die denkmalgeschützten Übertageanlagen der Zeche, Maschinenhäuser und Fördergerüste einen Teil von ihr immer noch erfahrbar machen.

Dieses Pathos von Rettung und Bewahrung begründet zugleich das bereits erwähnte unterschiedslose Anhäufen von Sammlungsgegenständen. So stammt ein Teil der Objekte nicht allein von ehemaligen Zechen sondern auch aus dem persönlichen Besitz der Vereinsmitglieder, aus deren Wohnzimmern, Dachböden und Kellern sie spätestens nach ihrem Tod unweigerlich in die Sammlung gelangen, eines Auffangbeckens und Speichers für Erinnerungen und Erinnerungsobjekte. Auch sind die Besitzverhältnisse für einen Außenstehenden nicht immer klar ersichtlich, finden sich doch häufig persönliche Leihgaben und Objekte in Vereinsbesitz unmittelbar nebeneinander. Zudem unterliegen die Objekte keiner wie immer gearteten Hierarchie, in der sie etwa als besonders kostbar oder einzigartig erscheinen, denn ihr gemeinsamer Nenner ist, ob als Werkzeug, Alltagsgegenstand oder Souvenir, allein der Bezug zum Bergbau. Ein Abbauhammer wird ebenso gesammelt und ausgestellt wie ein Wandteller oder ein Stück von einem unter Tage gefundenen fossilen Siegelbaum.

Die Herkunft der Objekte als Relikte ehemaliger Zechenanlagen und das unterschiedslose Aufsammeln bergbaubezogener Objekte schaffen somit einen Sammlungskosmos, in dem die Objekte in ihrer je eigenen Materialität ihren Platz in den Erinnerungen und Erzählungen der Besitzer finden. Damit wird der konkrete Ort im Sammlungsraum weniger wichtig.

Die Sammlungsstücke beziehen ihren Wert nicht aus einer Sammlungssystematik und ihrer Wiederauffindbarkeit als authentische Belegstücke einer wissenschaftlich fundierten Technik- und Wissenschaftsgeschichte, sondern beglaubigen, verteilt über den gesamten Sammlungsraum, die Alltags- und Arbeitserfahrungen ihrer früheren Besitzer. Was im professionellen Museum oft als eklatanter Mangel erfahren wird, nämlich das Fehlen spezifischer objektbezogener Erzählungen, ist hier im überreichen Maße vorhanden: Viele der im Verein aktiven ehemaligen Bergleute kennen das Werkzeug und die Maschinen, mit denen sie gearbeitet haben. Dies sind *mein* Abbauhammer, *mein* Kohlenhobel und *meine* Schnupftabaksflasche. Diese objektbezogenen Erinnerungen sind allerdings nicht immer trennscharf. Es ist nicht unbedingt genau dieser eine Abbauhammer gemeint, sondern eben ein bestimmter Typ eines Abbauhammers, der zu einer bestimmten Zeit in Gebrauch war. Doch entsteht so, bezogen auf einen bestimmten Ort, den es als Arbeitsort nicht mehr gibt, ein eigener Raum der Erinnerung an Arbeit und Industrie und an den schmerzhaften Prozess der Zechenstilllegung.

Diese subjektive Authentisierung von Objekten im Wechselspiel von Materialität und nicht-materiale Erinnerung wird jedoch erst dadurch möglich, dass die hier beschriebenen Sammlungen Teil vereinspezifischer Geselligkeit und Kommunikation sind, die sich sowohl nach innen an die Mitglieder selbst wie nach außen an die Besucher richtet. Der Sammlungsraum ist zunächst der Ort, wo man sich meist einmal in der Woche trifft und neben organisatorischen Fragen vor allem die Erinnerung an alte Zeiten wieder aufleben lässt, ein »Verhandlungsort für die unmittelbar mit den gesammelten Gegenständen verbundenen Erfahrungen«. ³² Zugleich wenden die Sammlungen sich nach außen, indem sie, angesichts des langsamen Verschwindens des Steinkohlenbergbaus aus dem Bewusstsein einer Region, das Wissen um diese Arbeitswelt wachhalten und an eine jüngere Generation, die den Bergbau weder aus der Schule noch aus dem privaten Umfeld kennt, weitergeben möchten. Für viele der Vereine ist darüber hinaus die Erforschung der Geschichte des jeweiligen Zechenstandortes wichtig, was sich etwa in Zechenchroniken oder Erinnerungsbüchern niederschlägt. Sie sind in Arbeitskreisen organisiert und tauschen ihre Recherchen regelmäßig bei Treffen aus, wie etwa im Arbeitskreis bergbauhistorischer Stätten Ruhrrevier e. V.

Im Rahmen dieser vereinspezifischen Kommunikation und Geselligkeit sind die Sammlungsobjekte somit als Erinnerungsobjekte kenntlich. Über den Vorgang der Erinnerung werden sie zu Belegstücken einer authentischen Erfahrung, wie sie selbst durch diese Erfahrung als authentische Objekte dem Besucher entgegentreten. Damit stellt sich abschließend die Frage, wieweit diese Erinnerungssammlungen über den subjektiven Bezug zu den jeweiligen Vereinsmitgliedern hinaus Anteil an kollektiven Erzählungen des Ruhrbergbaus haben und sie mittels der dort versammelten Objekte reproduzieren. Hierzu zwei Beispiele: Da lange Zeit unter Tage der Ausbau von Strecke und Streb ausschließlich mit Holz bewerkstelligt wurde, nutzten die Bergleute die Gelegenheit, Stücke davon für sich selbst abzuschneiden und unter der Jacke versteckt mit nach Hause zu nehmen, um mit diesen sogenannten »Mutterklötzchen« den Kohleofen anzuzünden. Ein weiterer, in das kollektive Gedächtnis eingegangener Topos ist das Grubenpferd als »Kumpel auf vier Beinen«. Als der mechanisierte Transport unter Tage in den 1960er Jahren die letzten von ihnen in den Ruhestand schickte, wurden sie bald zum Gegenstand emotionsgeladener Erinnerungen von Bergleuten, die Geschichten über ihre Klugheit und ihre Arbeitsleistungen erzählten³³. Ähnliches gilt vom Taubensport und besonders vom Fußball, dessen Popularität im Ruhrgebiet nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass viele Vereine ihren Ursprung in Zechenmannschaften haben³⁴.

Auch diese kollektiven Erzählungen des Ruhrbergbaus finden ihre materialen Gegenstücke in den hier beschriebenen Sammlungen. Dabei speist sich die Wirkung der Erinnerungsobjekte »Mutterklötzchen« und »Grubenpferd« aus dem durchaus sentimentalen Bedürfnis, ein Bild des Bergbaus vor seiner durchgehenden Mechanisierung und Rationalisierung in den 1960er und 1970er Jahren wieder aufleben zu lassen. Doch ist mit Blick auf ihre Authentizität der Status dieser auf eine kollektive Erinnerung bezogenen Objekte durchaus prekär, handelt es sich doch nicht mehr um persönliche Erinnerungsobjekte, die durch die Erzählung eines jeweiligen Besitzers als authentisch beglaubigt sind, sondern vielmehr um Nachbildungen. Man könnte sie daher, im Sinne des künstlerischen Konzepts eines Musée Sentimental, als Objekte bezeichnen, die stellvertretend und ohne jeden Anspruch auf materiale Authentizität, Ausgangspunkt von Erzählungen und Anekdoten über den Bergbau bilden. Auf eine bestimmte Erzählung oder ein historisches Ereignis bezogen, bieten sie sich dem Betrachter als Projektionsflächen für eigene Erinnerungen und Assoziationen an³⁵. Damit ordnen sich die hier beschriebenen Erinnerungsdinge in ein breites Spektrum von Sammlungsobjekten ein, das von persönlichen Gegenständen bis hin zu Objekten reicht, in denen sich kollektive Erzählungen über den Bergbau verdichten.

SCHLUSSBEMERKUNG

In den Erzählungen und Erinnerungen der an ihrem Erhalt beteiligten Bergleute werden die Objekte immer wieder aufs Neue authentisiert und damit rückgebunden an die Praktiken des Ausstellens und Präsentierens. Als Erinnerungsobjekte treten sie damit aus dem Schatten ihrer Anonymität als technische Artefakte und Serienprodukte heraus und gewinnen damit, unabhängig von ihrer materiellen Überlieferung, den Status der Authentizität.

Dieser Status ist jedoch letztlich ein Status auf Zeit. Denn die Engführung von Objekten und Erzählungen führt zwangsläufig zu der Frage, was mit den Sammlungen nach dem Tode ihrer Besitzer geschieht. Denn die Beglaubigung und mithin die Authentizität der Objekte steht und fällt mit ihrem Gegenpart, den Trägern des Wissens über sie. Hinzu kommt, dass anders als auf Dauer angelegte öffentliche Museen, die Vereinsammlungen mit schwindenden Mitgliederzahlen und mangelnder Finanzierung von Auflösung bedroht sind. Was dann übrig bleibt, sind Sammlungsobjekte, wie sie vielerorts auch in öffentlich finanzierten Museen professionell bewahrt werden und die, nach ihrer Herauslösung aus einem ursprünglichen und leben-

digen Sammlungszusammenhang, wieder in ihrer material- und objektbezogenen Authentizität, etwa als Serienprodukte und Zeugnisse einer Technikgeschichte des Bergbaus, beglaubigt werden müssen³⁶. Es wäre daher nicht nur wünschenswert, diese Sammlungen in ihrer Geschichte und Eigenart zu dokumentieren, sondern darüber hinaus die Objekte und die mit ihnen verbundenen Erzählungen innerhalb einer objektbezogenen Dokumentation zu bewahren. Dazu wäre es notwendig, die Betreiber der Sammlungen um ihre objektspezifischen Erinnerungen zu befragen oder sie selbst dazu anzuregen, ihre Sammlungen zu dokumentieren. Erst auf diese Weise könnten sie einen Beitrag zu einer erinnerungsbasierten Geschichte des Bergbaus im Ruhrgebiet leisten.

Anmerkungen

- 1) Die folgenden Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf dem seit November 2014 am Montanhistorischen Dokumentationszentrum (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum angesiedelten und im Auftrag der RAG-Stiftung entwickelten Projekt »Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung«, in dem es u. a. darum geht, Objektsammlungen zum Steinkohlenbergbau deutschlandweit zu erfassen und auszuwerten. Vgl. Siemer 2015.
- 2) »L'individualisation des êtres techniques«, Simondon 2012, 70.
- 3) Vgl. Pomian 1993, 49f.
- 4) Exemplarisch lassen sich diese musealen Strategien von Entwicklungsreihe und Meisterwerk an den Ausstellungen des Deutschen Museums München belegen. Vgl. Heckl 2009 und zu den Konzeptionen in der Gründungsphase Hashagen/Blumtritt/Trischler 2003, 33-53. Zur Aufgaben der Forschung in Museen vgl. Trischler 2006.
- 5) Vgl. Sabrow/Saupe 2016, 8.
- 6) Vgl. Pearce 2004, 48f., die in diesem Zusammenhang zwischen »collecting studies« und »collection studies« unterscheidet.
- 7) Zu den Sammlungen deutschlandweit vgl. Gesamtverband Steinkohle 2013. Zu den Sammlungen und Museen des Ruhrgebiets vgl. Grütter 2003, 12-26. Vgl. zum Museumstyp Jannelli 2012.
- 8) Zum Konzept vgl. Berger/Seiffert 2014.
- 9) Vgl. Grütter 2003, 21f. Zugleich ist jedoch auch zu bedenken, dass mit der großräumigen Zusammenlegung einzelner Zechen zu Verbundbergwerken seit den 1980er Jahren und mit der damit verbundenen Verlegung von Bergleuten auf andere Zechen, die Identifikation mit einer bestimmten lokalen Zeche, der man sein gesamtes Arbeitsleben zugehörig war, immer mehr abgenommen hat und damit auch der Wunsch, die Erinnerung an die Zechenstandorte über die Stilllegung hinaus zu bewahren.
- 10) Vgl. Sturm 1991, 9.
- 11) Vgl. Initiativkreis Bergwerk Consolidation e.V. 1997, und Initiativkreis Bergwerk Consol 2013.
- 12) Vgl. Grütter 2003, 127.
- 13) Vgl. Grütter 2003, 236.
- 14) Vgl. Grütter 2003, 318.
- 15) Piorr 2010, 7.
- 16) Vgl. Berger/Seiffert 2014, 22f., die hier u. a. auf Pierre Noras Konzept der »lieux de mémoire« abheben. Seit kurzem liegen auch Überlegungen zu ruhrgebietspezifischen Erinnerungsorten vor, vgl. Seiffert 2014.
- 17) Canning 2002, 182.
- 18) Vgl. Marszolek/Mörchen 2013.
- 19) Daniel 2001, 304.
- 20) Vgl. Niethammer 1983, 11. Das von 1983 bis 1985 in drei Bänden erschienene Werk Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960 zählt zu den Pionierwerken der Oral History in Deutschland.
- 21) Vgl. Rosswog 1994, und Steinborn/Röver 1996. In der 2010 eröffneten Dauerausstellung des Ruhr Museums findet sich unter dem Titel »Zeitzeichen. Kollektive Erinnerung« ein Ausstellungsteil, der persönliche Gegenstände als Erinnerungsdinge zum Ausgangspunkt von ruhrgebietstypischen Erzählungen macht. Vgl. Borsdorf/Grütter 2010, 162-165.
- 22) Vgl. Pütz-Küppers 1998.
- 23) Vgl. Berger/Seiffert, 33f. und Dejung 2008, 102f.
- 24) Vgl. Halbwachs 1991.
- 25) Vgl. Dejung 2008, 101.
- 26) Vgl. Holm 2014, 197; Hahn 2005, 39f.
- 27) Vgl. Buchenhorst 2016, 154.
- 28) Vgl. Kuhn 2010.
- 29) Vgl. De Jong 2013, 20.
- 30) Pomian 1993, 8f.
- 31) Vgl. Sturm 1991, 32.
- 32) Jannelli 2012, 28.
- 33) Vgl. Gilhaus 2010, 12.
- 34) Vgl. Piorr 2010, 192-198.
- 35) »Dinge, die keinen historischen oder kunsthistorischen Wert haben, tragen durchaus sentimentalen Wert, solange sie ein sentimentales Verhältnis belegen. Sie sind an sich nicht mit Gefühl behaftet, aber sie leben aus dem subjektivem Gefühl, das der Betrachter gleichsam als Biograph ihnen zukommen läßt – durch Erinnerung an eigene Erlebnisse, Erfahrungen, Empfindungen, seine Entdeckungen am Objekt.« Plessen 1979, 15.
- 36) Vgl. zu diesem Vorgang Pearce 2004, 51.

Literatur

- Berger/Seiffert 2014: S. Berger / J. Seiffert (Hrsg.), Erinnerungsorte: Chancen, Grenzen und Perspektiven eines Erfolgskonzeptes in den Kulturwissenschaften (Essen 2014).
- Borsdorf/Grütter 2010: U. Borsdorf / H. T. Grütter (Hrsg.), Ruhr Museum. Natur. Kultur. Geschichte (Essen 2010).
- Buchenhorst 2016: R. Buchenhorst, Ding und Gedenken. Materialität und Authentizität in Erinnerungskulturen. In: H. Kalthoff / T. Cress / T. Röhl (Hrsg.), Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften (Paderborn 2016) 153-169.
- Canning 2002: C. Canning, Problematische Dichotomien. Erfahrung zwischen Narrativität und Materialität. Historische Anthropologie 10, 2002, 163-182.
- Daniel 2001: U. Daniel, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter (Frankfurt am Main 2001).
- De Jong 2013: S. De Jong, Im Spiegel der Geschichten. Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges. WerkstattGeschichte 62, 2013, 18-39.
- Dejung 2008: C. Dejung, Oral History und kollektives Gedächtnis. Für eine sozialhistorische Erweiterung der Erinnerungsgeschichte. Geschichte und Gesellschaft 34, 2008, 96-115.
- Gesamtverband Steinkohle 2013: Gesamtverband Steinkohle (Hrsg.), Vor Ort. Adressen zum Thema Steinkohlenbergbau. www.gvst.de/site/bildungsmedien/vor_ort.pdf (2.9.2016).
- Gilhaus 2010: U. Gilhaus, Kumpel auf vier Beinen. Grubenpferde im Ruhrbergbau (Essen 2010).
- Grütter 2003: H. T. Grütter (Hrsg.), Museumshandbuch Ruhrgebiet. Kunst, Kultur, Geschichte (Bottrop, Essen 2003).
- Hahn 2005: H. P. Hahn, Materielle Kultur. Eine Einführung (Berlin 2005).
- Halbwachs 1991: M. Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis. Mit einem Geleitwort zur deutschen Ausgabe von Heinz Maus (Frankfurt am Main 1991).
- Hashagen/Trischler/Blumtritt 2003: U. Hashagen / H. Trischler / O. Blumtritt (Hrsg.), Circa 1903. Artefakte in der Gründungszeit des Deutschen Museums (München 2003).
- Heckl 2009: W. M. Heckl (Hrsg.), Technik Welt Wandel. Die Sammlungen des Deutschen Museums (München 2009).
- Holm 2014: C. Holm, Erinnerungsdinge. In: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen (Stuttgart 2014) 197-201.
- Initiativkreis Bergwerk Consolidation 1997: Initiativkreis Bergwerk Consolidation e.V. (Hrsg.), Kleine Chronik der Schachanlage Consolidation 1-9. 1848-1996 (Gelsenkirchen 1997).
- Initiativkreis Bergwerk Consol 2013: Initiativkreis Bergwerk Consol (Hrsg.), Zeche Consolidation 1848-1998. Die Chronik des Steigers Helmut Striecker, bearb. von Holger Krüssmann (Essen 2013).
- Jannelli 2012: A. Jannelli, Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums (Bielefeld 2012).
- Kuhn 2010: A. Kuhn, Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media. Memory Studies 3, 2010, 298-313.
- Marszolek/Mörchen 2013: I. Marszolek / S. Mörchen, Von der Mediatisierung zur Musealisierung. Transformationen der Figur des Zeitzeugen. WerkstattGeschichte 62, 2013, 7-17.
- Niethammer 1983: L. Niethammer (Hrsg.), Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930-1960, 1 (Berlin 1983).
- Pearce 2004: S. Pearce, Collections and Collecting. In: S. J. Knell (Hrsg.), Museums and the Future of Collecting (Farnham 2004) 47-51.
- Piorr 2010: R. Piorr (Hrsg.), Vor Ort. Geschichte und Bedeutung des Bergbaus in Herne und Wanne-Eickel (Herne 2010).
- Plessen 1979: M.-L. Plessen, Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée Sentimental. In: Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikte aus zwei Jahrtausenden »Köln Incognito« nach einer Idee von Daniel Spoerri (Köln 1979).
- Pomian 1993: K. Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln (Berlin 1993).
- Pütz-Küppers 1998: K. Pütz-Küppers, 50 Jahre miteinander 1948-1998. Revierarbeitsgemeinschaft für Kulturelle Bergmannsbetreuung (Essen 1998).
- Rosswog 1994: M. Rosswog, Schichtaufnahmen. Erinnerungen an die Zeche Zollern II/IV (Essen 1994).
- Sabrow/Saupe 2016: M. Sabrow / A. Saupe, Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität (Göttingen 2016) 7-28.
- Seiffert 2014: J. Seiffert, Erinnerungsorte Ruhr, 13.12.2013-14.12.2013 Essen. Ein Tagungsbericht. www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5366 (2.9.2016).
- Siemer 2015: S. Siemer, Projekt »Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung. Aufbau eines Informationszentrums für das Erbe des deutschen Steinkohlenbergbaus« hat seine Arbeit aufgenommen. Forum Geschichtskultur Ruhr 1, 2015, 47-48.
- Simondon 2012: G. Simondon, Du monde d'existence des objets techniques. Nouvelle edition revue et corrigée (Paris 2012).
- Steinborn/Röver 1996: V. Steinborn / H. Röver, Zeche Hannover I/II/V. Ein Rundgang durch das Industriedenkmal und seine Geschichte (Dortmund 1996).
- Sturm 1991: E. Sturm, Konservierte Welt. Museen und Musealisierung (Berlin 1991).
- Trischler 2006: H. Trischler, Das Forschungsmuseum. Ein Essay über die Position und Bedeutung forschungsorientierter Museen in der Wissensgesellschaft. In: S. Brüggerhoff / M. Farrenkopf / W. Geerlings (Hrsg.), Montan- und Industriegeschichte. Dokumentation und Forschung, Industriearchäologie und Museum. Festschrift für Rainer Slotta zum 60. Geburtstag (Paderborn 2006) 587-604.

Zusammenfassung / Summary

Taubenuhr und Abbauhammer. Erinnerungsobjekte in Bergbausammlungen des Ruhrgebiets

Gegenstand der Untersuchung ist die Stellung von Objekten in bergbaubezogenen Erinnerungssammlungen des Ruhrgebiets. Im Gegensatz zu einem in öffentlichen Museen vorherrschenden Narrativ einer material- und objektbezogenen Authentizität ist die Anordnung und Wahrnehmung in diesen Sammlungen bestimmt von einer gruppenbezogenen Erinnerungskultur und eines auf das Bergbaurevier bezogenen kollektiven Gedächtnisses. Dies hängt u. a. mit der Entstehung dieser Sammlungen im Zusammenhang zahlreicher Zechenstilllegungen zusammen. Angesichts eines mehr und mehr im Verschwinden begriffenen Steinkohlenbergbaus retteten die dort beschäftigten Bergleute »ihre« Zeche als Erinnerungsort an Arbeit und Alltag und machten ihn einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich.

Pigeon Clock and Mining Hammer. Memorabilia in the Mining Collections of the Ruhr Region

The study examines the status of objects in mining heritage collections of the Ruhr region. Unlike a predominant narrative of material and object-related authenticity in public museums, the arrangement and perception in these collections is determined by a group-related culture of remembering and the collective memory of the mining area. This is linked with the emergence of these collections against the background of numerous pit closures. With the ongoing decline of the coal mining industry, miners preserved »their« pit as a place to remember their work and everyday lives, opening it up to an interested public.

BERÜHRUNGSRELIQUIEN

DIE GESCHICHTSRELIGIÖSE AUFLADUNG DES AUTHENTISCHEN IM HISTORISCHEN MUSEUM

Betrachtet man die Faszination für »authentische« Objekte im Museum, so stößt man immer wieder auch auf eine gleichsam geschichtsreligiöse Dimension, die diesen Überbleibseln der Vergangenheit im Diskurs des Museums zugesprochen wird. Dieser sakralisierende, kultische oder bisweilen auch als fetischisierend beschriebene Horizont wird zunächst sichtbar, wenn man in der Geschichte der Verehrung von Objekten weiter zurückgeht und einerseits Reliquien als Vorläufer musealer Objekte versteht, andererseits das Interesse für Kultgegenstände in der Volkskunde des 19. Jahrhunderts berücksichtigt¹. So beglaubigten mittelalterliche Authentiken die Echtheit der Reliquie – und wenn man will, kann man sie auch als Vorläufer musealer und kunsthistorischer Bezeichnungsstrategien verstehen, die neben der Echtheit Besitzverhältnisse und Provenienzen klären und so zunächst basale Bedeutungen schaffen². Auch die Auseinandersetzungen über eine authentische Bibelauslegung verweisen auf eine Überschneidung von Authentizitätskonstruktionen, Hermeneutik und religiösen Fragestellungen. Für das 20. Jahrhundert ist insbesondere an Walter Benjamin zu denken. Denn im »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit«, so Benjamin, trete »mit der Säkularisierung der Kunst [...] die Authentizität an die Stelle des Kultwerts«³.

Im Folgenden wird anhand ausgewählter Beispiele, die über Fragen der Ausstellung von Religiosa hinausgehen⁴ – eine Historisierung der Verehrung von »authentischen« Relikten der Vergangenheit im Museum vorgenommen. Funktionalistische Religionsdefinitionen, die auf die Bedeutung von Religionen für Individuen und Gesellschaften zielen, dienen dabei als Orientierung. Derartige Definitionen heben die Ähnlichkeit von Religionen und ideologischen Systemen hervor, während sie jedoch gleichzeitig Gefahr laufen, »das Spezifische der Religion aus den Augen zu verlieren«, so Hubert Knobloch in seiner Einführung in die Religionssoziologie⁵. Dabei ermöglichen sie es aber, dem Religiösen im Umgang mit der Vergangenheit nachzugehen. Aus Warte der Psychologie haben Religionen insofern eine kognitive Funktion, als dass sie dazu dienen, Unbekanntes begreifbar zu machen und geistig zu bewältigen; sie haben eine affektive Funktion, in dem sie den Umgang und die Bewältigung von besonderen emotionalen Zuständen ermöglichen, etwa im Rahmen der Angstbewältigung; eng damit verknüpft ist ihre pragmatische Funktion, etwa bei der Bewältigung besonderer Krisensituationen oder von Kontingenzerfahrungen. Aus soziologischer Perspektive haben Religionen demgegenüber erstens eine Fundierungsfunktion, indem sie ultimative Werte für Individuen, Gruppen und Gesellschaften begründen; zweitens eine Integrationsfunktion, indem Religionen einen gemeinsamen Kern von Werten bereitstellen; drittens eine Legitimationsfunktion, etwa zur Rechtfertigung von Herrschaft, von religiösen Experten etc.; und schließlich viertens eine Kompensationsfunktion, indem sie mittels der Vorstellung einer anderen Welt einen Ausgleich für Leiden eröffnen.

Diese recht allgemeinen Bestimmungen von Religionen überschneiden sich zum Teil mit den Funktionen, die Rosemarie Beier-de Haan dem historischen Museum in der »Zweiten Moderne« zubilligt: Erstens konstatiert sie eine allgemeine Orientierungsfunktion (was man als abgeschwächte Fundierungsfunktion bezeichnen könnte), zweitens eine Integrationsfunktion ansonsten individualisierter Erinnerung und drittens eine »Edutainmentfunktion« (eine Funktion, auf die Religionssoziologen bisher freilich nicht abgehoben haben)⁶.



Abb. 1 British Museum in London. –
(Foto Ham II 2013).

Auch die Kompensationsthese ist in Bezug auf den Geschichtsboom und den Erfolg historischer Museen seit den 1970er Jahren wiederholt vorgebracht worden – zu nennen wären hier Hermann Lübke und Odo Marquardt mit ihren Thesen, dass Modernisierungsprozesse zu einem »Erfahrungsverlust«, »Vertrauheitschwund«, »Vergangenheitsverlust« und »Zukunftsgewissheitsschwund« geführt hätten, der durch die Musealisierung von Vergangenheit und zunehmend auch unserer eigenen Gegenwart kompensiert werde⁷. Und dass es bei der Repräsentation – also Deutung von Vergangenheit – immer auch um die Legitimation von Deutungsmustern, hegemonialen Machtverhältnissen und natürlich auch ihrer kritischen Infragestellung gehen kann, steht außer Frage.

Welche säkularisierten bzw. profanierten religiösen Bezüge gibt es also heute noch im historischen Museum? Eine Beschäftigung mit dem Ort, also dem Bau des Museums, und zweitens mit dem Museumsding als Überrest und Überbleibsel (bzw. gleich sakral konnotiert, als Relikt und Reliquie) kann zur Klärung dieser Frage beitragen. Aufgegriffen werden damit zugleich Fragen, ob Geschichte heute bisweilen die Funktion einer »Gegenwartsreligion« zukommt⁸. Handelt es sich bei der Darstellung von Geschichte im Museum heute nicht nur um Bildung, nicht nur um eine Vergewisserung geteilter historischer Erfahrungen und Traditionsbezüge oder greift die Geschichtsausstellung nicht bisweilen auch das Bedürfnis nach Transzendenz auf? Handelt es sich bei der Analogie von sakralen und musealen Dingen, so wie sie bisweilen in der Literatur verhandelt wird, um eine Glaubensfrage, die den Hütern der Geschichte und ihrer Dinge im Museum letztlich in die Hände spielt? Und schließlich interessiert mich die Frage, ob heute eine ausgeweitete Gegenwart im Zentrum der Präsentation von Geschichte im Museum wahrzunehmen ist – im Gegensatz zu vergangenen Zeiten einer bürgerlichen Museums-Religion, in der sowohl die Distanz zur Vergangenheit größer als auch die Möglichkeiten der Zukunft weitreichender erschienen.

»TEMPEL« UND »KATHEDRALEN« DER GESCHICHTE?

Kunstmuseen werden gerne als »Musentempel« bezeichnet. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert baute man die meisten Museen nach dem Vorbild antiker Tempel oder religiöser Kultstätten und suggerierte dadurch Alter und überzeitliche Kontinuität⁹. Dazu zählt etwa das British Museum (**Abb. 1**), die erste mo-



Abb. 2 Jean-Lubin Vauzelle: Die Eingangshalle des Musée des Monuments Français (um 1795).

derne Museumsgründung aus dem Geist der Aufklärung, ebenso wie das Musée des Monuments Français (**Abb. 2**), das gleich in den Räumen eines säkularisierten Augustinerklosters eröffnet wurde und als Vorläufer des Geschichtsmuseums gilt, da hier erstmals eine rein chronologische Anordnung der ausgestellten Objekte vorgenommen wurde. In Deutschland sind die kultischen und antikisierenden Bezüge etwa beim Alten Museum in Berlin von Friedrich Schinkel klar zu erkennen. Hier trat man durch eine breite Säulenfront zunächst in eine Rotunde, die das Gefühl »religiöser Andacht«¹⁰ erwecken sollte. Die Museen, so Sheehan in seiner Studie über das deutsche Kunstmuseum, wurden »zu heiligen Räumen, zu Schreinen für den Kult der Kunst, zu Stätten für Rituale, durch die sich ein Glaube an die Schönheit verbreiten ließ«.¹¹ Sollte das auch für das Geschichtsmuseum gelten?

Das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg fand seinen Ort in einem ehemaligen Kloster (**Abb. 3**). Das als »Generalrepertorium« gestartete Museumsprojekt, welches das »ganze Quellenmaterial für die deutsche Geschichte, Literatur und Kunst, vorläufig von der ältesten Zeit bis zum Jahr 1650« sammeln sollte, verglich sein Gründer Hans Freiherr von und zu Aufseß mit dem Bau des Kölner Doms. Viele historische Museen bzw. Nationalmuseen des späten 19. Jahrhunderts fanden ihren Ort dann in schlossähnlichen Bauten, etwa im Stil der Renaissance wie das Nordische Museum in Stockholm (**Abb. 4**), die nicht nur die Erhabenheit neugewonnener nationaler und bürgerlicher Traditionen betonten, sondern auch riesige, sakral anmutende Haupthallen einschlossen.

Tatsächlich wurde der Begriff des »Geschichtstempels« in der Gründungsphase des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik in Bonn und des Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin in den 1980er Jahren kritisch diskutiert: Ein Kult der Geschichte, manifestiert in einem Tempel der Geschichte, erschien als abwegig. Für Christoph Stölzl war in der Konzeptionsphase des DHM klar, dass das Museum als ein »Forum« verstanden werden sollte und gerade »kein Geschichtstempel, keine Weihstätte sein soll, nicht primär ein Ort der Faszination durch die Aura von Gegenständen, sondern Ort der Auseinandersetzung mit Inhalten.«¹² Damit wurde das Museum als »Lernort« gegenüber dem »Musentempel« privilegiert. Das Museum als Lernort sollte mit den historischen Zeugnissen die »sinnliche und rationale Erfahrung« ansprechen, um »die Objekte und ihre Präsentation in Wechselbeziehung zur gegenwärtigen Wirklichkeit« zu bringen¹³. Dieser Aktualitätsbezug war für die Geschichtspädagogik der 1970er Jahre äußerst charakteristisch, ebenso wie die Diskursivität, die Arbeit an einem reflektierten »Geschichtsbewusstsein«.

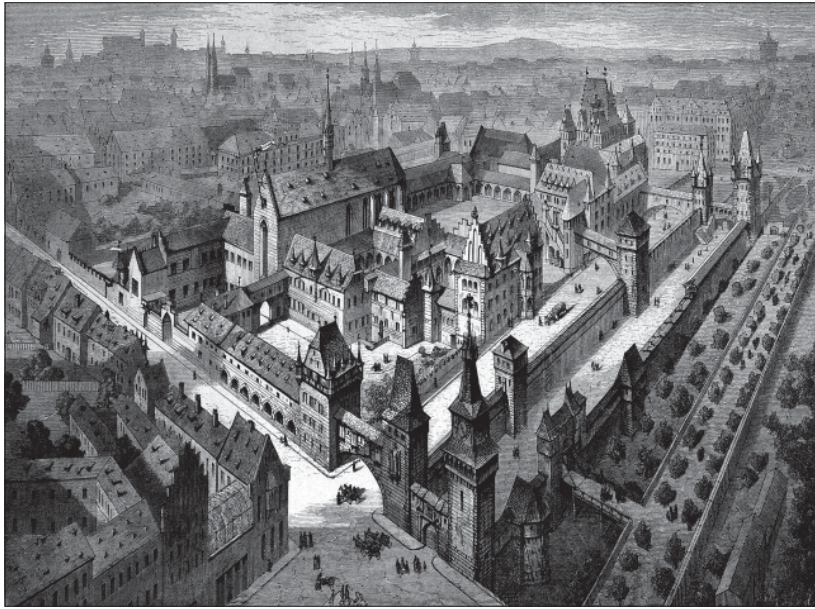


Abb. 3 Prospekt des Germanischen Nationalmuseums, einem ehemaligen Kartäuserkloster, Zeichnung von 1884.

Der 1987 im Rahmen der Ausschreibung für die Errichtung des DHM in Berlin prämierte Entwurf weckte jedoch durchaus religiöse Assoziationen: »Kathedrale der deutschen Geschichte« nannte DER SPIEGEL den Entwurf des Mailänder Architekten Aldo Rossi (**Abb. 5**). Der Entwurf erinnerte mit seinem lichtdurchfluteten Langhaus und sieben verschiedenen langen Querschiffen einerseits an eine Basilika, andererseits durfte ein klassizistisch anmutender Säulengang nicht fehlen. In »Rossis Gebäude-Collage«, so die Wochenzeitung DIE ZEIT, erkannte man die »aus Fragmenten zusammengesetzte, die zerstückelte Stadt Berlin«. ¹⁴ Der Autor denunzierte den Entwurf aber zugleich als »postmodernen Metaphernschwindel«, in dem »das Geschichtshaus als Geschichtsbeschwörung, das Museum als Exponat« konzipiert worden sei. Christoph Stölzl rechtfertigte ihn hingegen als »europäisch, aufklärerisch, selbstbewußt, ästhetisch brillant«; »es hielten sich in dem Entwurf Würde, Poesie und Ironie Balance«, wie der Artikel zu berichten mußte ¹⁵.

Der Bezug auf antike und sakrale Vorbilder sollte sich im Zuge der zahlreichen Museumsneugründungen gegen Ende des 20. Jahrhunderts, also der Zeit des »zweiten Historismus« (Nolte) wenn nicht auflösen, so doch wesentlich transformieren ¹⁶. Großzügig gestaltete Foyers, die einladende Öffnung des musealen Raums durch Glasfassaden transformieren die Rolle des Andacht produzierenden bürgerlichen Kirchenschiffs in einen Ort der Kommunikation. Weiterhin haben Museen aber oft genug zentrale Standorte und strukturieren das Stadtbild durch Aufsehen erregende Architektur, in denen Erhabenheit durch die Führung des Lichts oder aber Kontemplation durch Farbgebung und Raumgestaltung ermöglicht wird. Teils greifen sie selbst identitäre oder aber geschichtspolitische Fragen symbolisch auf: etwa die Bauten von Daniel Libeskind in Berlin für das Jüdische Museum und in Dresden für das Militärhistorische Museum der Bundeswehr. Als sakraler Raum tritt das historische Museum heute allenfalls gebrochen oder als Zitat auf – wie bei Rossi oder Libeskind. Dennoch gibt es in der vielfältigen Museumslandschaft Beispiele, die anders liegen: Im Oktober 2015 wurde in Dortmund der neue »Ballfahrtsort« des Deutschen Fußball eröffnet – so eine entsprechende DFB-Meldung und Aussage des Direktors Manuel Neukirchner ¹⁷. Ob der Zweckbau im Stil des Multiplexkinos eine Kultstätte werden kann, bleibt abzuwarten. Jeden offensichtlichen sakralen Bezug lässt von außen auch das 2006 eröffnete DDR-Museum in Berlin missen. Als Beispiel ist es in diesem Zusammenhang jedoch interessant, da es den Alltag der DDR »zum Anfassen« bietet und so bei ausgewählten Objekten mit einem wesentlichen Aspekt der musealen Präsentation bricht, nämlich ihrer Unberührbarkeit.



Abb. 4 Nordisches Museum in Stockholm. – (Foto Mastad 2011).

AURA UND AUTHENTIZITÄT DER DINGE

Damit vom musealen Ort zu den Dingen, ihrer effektiv inszenierten Aura und zugeschriebenen Authentizität. In der Museologie ist die Frage der Authentizität und Aura der Dinge vielfach erörtert worden. Für Gottfried Korff ist es die »sinnliche Anmutungsqualität«¹⁸ und damit die spezifische Materialität von Objekten, die eine emotionale Verbindung zur Vergangenheit ermöglichen. In einer zunehmend medialisierten Welt sei das Museum einer der wenigen Orte, wo mittels »Reliktauthentizität« bzw. der »Konträrfaszination des Authentischen« Begegnungen mit der »Unmittelbarkeit des Überlieferten« möglich seien¹⁹. Und mit einiger Ironie stellt Korff fest, dass die Einübung des ethnologischen und historischen Blicks auf die Dinge der Alltagskultur zu einer »Dialektik der Entauratisierung« geführt habe: Während Marcel Duchamps mit seinen Ready-Mades die Kunst entheiligt habe, beschwören die Heimatmuseen die »Lokal-Aura«, »fetischisieren die regionale Dingkultur« und auratisierten den »Dreschflegel und die Mausefalle«.²⁰

Konstruktivistisch orientierte Ansätze haben demgegenüber das Authentizitäts-Phänomen des Museums oft zu entzaubern versucht. So ist kritisch festgehalten worden: »Authenticity is not about factuality or reality. It is about authority.«²¹ Diese Ansätze sehen Authentizität als ein kultur-, sammlungs- und ausstellungsspezifisches Produkt. So kann den Dingen recht unabhängig von ihrer materiellen Substanz, ihrer Herstellungs- und Gebrauchsgeschichte Authentizität zugeschrieben werden, die dann so lange als glaubwürdig erachtet wird, bis sich soziale und kulturelle Kontexte der Autorisierung verschoben haben²². Authentizität ist dann nichts weiter als ein »rhetorischer Modus«, der durch einen »Pakt« bzw. eine »collaborative hallucination« zwischen Besuchern, Ausstellungsmachern und Institutionen hervorgerufen wird²³.

Authentizitätseffekte entstehen also aus einer komplexen Beziehung von Orten, Institutionen, Betrachtern und in Szene gesetzten Exponaten aus vergangenen Zeiten oder fremden Welten²⁴. Wie kommt nun das Religiöse ins Spiel? Hier sei zunächst an das Konzept des Musée Sentimental von Daniel Spoerri und Marie-Louise Plessen erinnert, welches die Aura und Erinnerungsfunktion von Relikten mit derjenigen von Reliquien in Beziehung setzte und dabei nicht zuletzt die Bedeutung von Vitrinen als profanierten Reliquiaren herausstellte²⁵. Im Weiteren soll versucht werden, die Wechselbeziehungen von religiösen Anbetungsdingen bzw. Reliquien und musealen Erinnerungs- und Geschichtsdingen anhand einiger zeitgenössischer Beispiele zu verfolgen. Nicht gefolgt werden soll dabei einer Definition von Andreas Hartmann, der im Zuge seiner Studie über objekt-

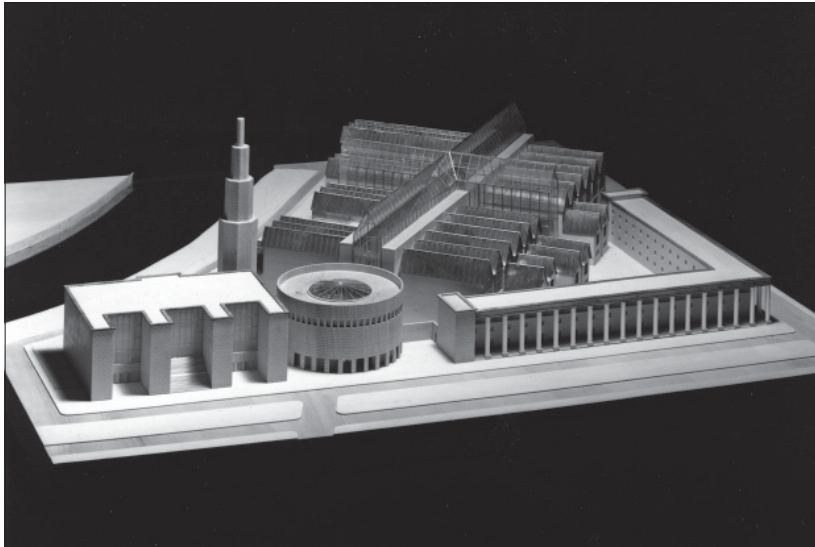


Abb. 5 Modell des Deutschen Historischen Museums nach Entwurf von Aldo Rossi. – (Inv.-Nr. L 94/106, Foto Deutsches Historisches Museum, Berlin / A. C. Theil).

bezogene Erinnerungspraktiken in der Antike von Relikten »als echten [...] Überresten der Vergangenheit im Allgemeinen und Reliquien als Relikten mit sakralem Status im Besonderen«²⁶ spricht. Denn eine solche Definition verhindert, die vielfältigen Transformationen zwischen Anbetungs- und Erinnerungsdingen zu erkennen. Ich schlage deshalb vor, die Einteilung von Reliquien in unterschiedliche Klassen, so wie sie in der katholischen Tradition üblich ist, einmal für Ausstellungsdinge zu adaptieren, um verschiedene Aspekte der religiösen Aufladung von Dingen im Museum zu erkennen.

Reliquien erster Klasse: Knochen, Präparate, Blutreliquien

Bei Reliquien erster Klasse handelt es sich um den Leichnam von Heiligen oder Teile davon, wie etwa das Herz der Teresa von Ávila (**Abb. 6**). Finden sich diese im historischen Museum? Wohl eher nein, die Rückführung der Gebeine Friedrichs des Großen brachte diese nach Potsdam, nicht ins DHM²⁷. Reliquien »erster Klasse« finden sich allenfalls in Mausoleen – oder aber im Pathologischen Museum²⁸ (**Abb. 7**). Als konservierte Körperteile haben Reliquie und Präparat die gleiche Materialität, und für Rudolf Virchow waren diese Präparate darüber hinaus »Monumente«: Sie erinnerten an bedeutende Ärzte und Präparatoren und wurden für die Vermittlung des Glaubens an die Autorität der Wissenschaften und Mediziner eingesetzt, zum Fortschritt bei der Erkennung und Behandlung von Krankheiten beizutragen. Die Bedeutung der Präparate im Medizinhistorischen Museum ist dabei ebenso ambivalent wie die der Reliquien, die ja nicht nur Verehrung, sondern auch religiösen Schauer auslösen, um eine innere Läuterung einzuleiten. Auch die Präparate, früher oft »Monstrositäten«, erzeugen nach wie vor Entsetzen, lösen Ängste aus und binden sie gleichzeitig (**Abb. 7**). Was für das Museum allgemein gilt, gilt hier im speziellen: Das medizinhistorische Museum ist ein Ort der Auseinandersetzung mit dem Tod, ein Ort der Bewältigung von Todesängsten²⁹.

Noch zu den Reliquien erster Klasse, aber doch etwas darunter einzustufen und mit der Tendenz zur Berührungsreliquie, zählen die Blutreliquien, etwa die blutbefleckte Soutane Papst Johannes Paul II., die seit 2011 in einem Krakauer Wallfahrtszentrum ausgestellt wird³⁰. Dabei sollte, so der Krakauer Kardinal Dziwisz, weniger der sakrale Wert beschworen, sondern vielmehr auf die historische Bedeutung des Papstes aufmerksam gemacht werden.

Zu derartigen Blutreliquien gehören auch die blutbefleckten Kleider kubanischer Revolutionäre bzw. Märtyrer, die 1953 die Moncada-Kaserne stürmten und im Museo de la Revolución in Havanna zu finden

sind. Anders liegt der Fall bei dem blutdurchtränkten Hemd, das 2013 im Berliner Museum für Film und Fernsehen am Potsdamer Platz ausgestellt wurde. Was als »gruseliger Augenschmaus« daherkommt, »ist Kunstblut, vom Besten!« – wie der Berliner Tagesspiegel 2006 schrieb (Abb. 8). Gezeigt wurde es in einer Ausstellung über Martin Scorsese. Es ist das »letzte Hemd«, das Robert De Niro als Max Cady in dem Thriller Cape Fear getragen hat – und damit ein Erinnerungsstück an angstbesetzte Kinomomente, eine (künstliche) Blutreliquie, die auch der Angstbewältigung dienen kann³¹.

Die Beispiele zeigen, wie Vorstellungen von »Reliquien erster Klasse« auf Reisen gehen können. Aus dem religiösen Bereich wandern sie in wissenschaftshistorische Museen, Wallfahrtsorte nutzen die Reliquie als historisches Zeugnis, Kunstblut erzeugt popkulturellen Schauer. Über derartige travelling concepts³² und *travelling objects* ist allerdings nicht jeder glücklich: 2015 schrieb ein Redakteur der Katholischen Zeitschrift *hinsehen.net* über seine Enttäuschung, dass der museale Raum eine religiöse Verehrung von (echten) Reliquien nicht ermögliche³³. Sein Besuch im spanischen Alba de Tormes führte ihn zum Grab der Heiligen Teresa von Ávila: »Von der Kirche kam ich in ein kleines Museum, in dem, neben Erinnerungsstücken an die Heilige, auch einige Reliquien aufbewahrt wurden. Die Herzreliquie Teresas fand ich in einem Schaukasten, als handle es sich um eine Münzsammlung. Der religiöse Gehalt der Reliquie wird dabei in keinsten Weise berücksichtigt.« Hier zeigt sich der latente Wunsch zur Re-Sakralisierung säkularisierter heiliger Objekte.

Reliquien zweiter Klasse: Berührungsreliquien

Reliquien zweiter Klasse sind Gegenstände, die Heilige berührt haben sollen; aus diesem Grund werden sie auch Berührungsreliquien genannt. Klassische Beispiele sind etwa das Turiner Grabtuch oder Werkzeuge, mit denen Heilige während ihres Martyriums gefoltert wurden. Berührungsreliquien implizieren



Abb. 6 Herzreliquie der Teresa von Ávila. – (Foto Ovidio Aldegunde Álvarez).



Abb. 7 Herz mit vierfachem Bypass. – (Foto Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité © Ch. Weber).



Abb. 8 Hemd mit Kunstblut, getragen von Robert De Niro als Max Candy in Cape Fear. – (Foto H. Ransom Center).



Abb. 9 Pullover Rudi Dutschkes, Heimatmuseum Luckenwalde. – (Foto A. Saupe 2017).

eine »kontagiöse Magie«, wie das der Ethnologe James Frazer bezeichnen hat. Sie finden sich im historischen Museum zu Hauf.

Unter die Berührungsreliquien fallen etwa Rudi Dutschkes Pullover und seine Lederjacke (**Abb. 9**). Viel Aufmerksamkeit erhielt der Leiter des Museums, Roman Schmidt, zum 68er Jubiläum 2008. Museen und Fernsehsender wollten Dutschkes Kleidung ausstellen oder bei Dreharbeiten benutzen, doch der Leiter fand sich nur bereit, die Jacke zu verleihen: »Der Pullover sei nicht verhandelbar«, so Schmidt gegenüber dem SPIEGEL³⁴. Der Pullover strahlt – wie DER SPIEGEL sarkastisch schrieb – »nichts Umstürzlerisches« aus, er sei als »Kleidungsstück eher konservativ-gemäßigt«. Doch warum verleiht das Museum den »Lieblingspulli«³⁵ Dutschkes nicht? Liegt das Besondere nicht vielleicht allein daran, dass er noch direkter mit dem Körper des Revolutionärs in Berührung kam als die Lederjacke? Und nicht etwa daran, dass er ein historisches »Zeugnis« oder »Erinnerungsding« ist, das auf die Demonstrationen, Versammlungen oder Fernsehinterviews verweist, bei denen Dutschke den Pullover trug?

Eine weitere Lederjacke findet sich in der Ausstellung Jagd und Macht in Groß-Schönebeck, Zentrum des seit den Preußen und bis 1989 genutzten staatlichen Jagdgebiets bei Berlin (**Abb. 10**). Die riesige Jacke, in der der Körper des Ersten Sekretärs der SED zu Jagdzeiten steckte, wird in einem Film vom Personenschützer Erich Honeckers authentisiert, indem er etwa vorführt, wie weich das Innenfell ist und wie sein Vorgesetzter die Ärmel umkrempelte³⁶. Die Jacke ist »echt«, aber zunächst ohne Bedeutung – und doch versprüht sie durch die Inszenierung den dunklen Schauer einer Diktatur, die sich verflüchtigt hat. Zu betrachten sind im Museum auch zwei verrostete

Spielzeugeisenbahnen Hermann Görings aus dem nahegelegenen Carinhall, auf einem Foto sehen wir, wie er sie anfasst (**Abb. 11**). Sie dienen hier als Beleg für einen unberechenbaren, zur Sucht neigenden und »spielsüchtigen« Größenwahnsinnigen. Diese Dinge sind weder historische Zeugnisse, noch haben sie Originalitäts- oder Werkcharakter, und auch sind sie keine »Exemplare« einer bestimmten Objektgattung, um eine funktionale Kategorisierung von musealen Dingen von Thomas Thiemeyer aufzugreifen³⁷. Sie haben sicherlich eine dokumentarische Funktion, doch als Anbetungsgegenstände taugen sie nicht. Ihren Reiz gewinnen sie m. E. letztlich dadurch, dass sie als Kuriositäten und Relikte dunkler Mächte bzw. des »Bösen« ausgestellt werden, die reliquiengleich – also in der Vitrine und im Schaukasten – präsentiert und gleichzeitig eingehegt werden. Dadurch erscheint es, als ob sie noch von den Geistern der Vergangenheit behaust werden.

Abb. 10 Erich Honecker in seiner Jagd-Lederjacke in einem Film der Ausstellung Jagd und Macht, Jagdschloss Groß Schönebeck. – (Foto A. Saupe 2016).



Auch das Relikt als Reliquie erfährt ebenso wie die Reliquie als Relikt Kritik. Das kann man in eine historische Tradition stellen, in der die Reliquie schon immer als Teil von Aberglauben und Irrationalismus gesehen wurde. Als 2011 das Militärgeschichtliche Museum der Bundeswehr in Dresden wiedereröffnet wurde, schrieb Burckhardt Müller in der Süddeutschen Zeitung unter der Überschrift »Reliquien der Gewalt«, dass selbst die »grässlichsten« »Fotos und kleine[n] Filme, die den Schrecken des Ersten und die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs ungeschminkt zeigen«, nicht gegen »die Präsenz der authentischen Objekte« ankämen. Der Strick, »mit dem in Griechenland Geiseln gehängt wurden oder die schwarz verfärbten Schuhe der Ermordeten von Majdanek – verwandeln sich in etwas, das sie nicht sein sollten und doch unausweichlich werden: in Reliquien, in Überbleibsel vergangener Martyrien, deren einstiger Gewaltcharakter ganz in die Andacht aufgehoben ist.«³⁸

Durch die Ausstellungsanordnung, so die dahinter liegende Argumentation, bekommen die Relikte, die mit den Ermordeten so nah in Berührung kamen, eine überwältigende Wirkung. Folgen wir einer Überlegung von Helmuth Lethen, so wird der Schmerz mit dem Unverstellten und Authentischen assoziiert³⁹. Der durch das Museum generierte und vom Rezensenten konstatierte Authentizitätseffekt löst hier offensichtlich innere Konflikte im Umgang mit der NS-Vergangenheit aus, die nur durch eine religiöse Sinnstiftung aufgefangen werden können.

Reliquien dritter Klasse: Devotionalien, Museumsshop

Reliquien dritter Klasse sind Gegenstände, die Reliquien erster Klasse berührt haben sollen, etwa kleine Papier- oder Stoffquadrate, die kurz auf die Reliquie gelegt werden. Von einer solchen Praxis ist mir im heutigen Museum nichts bekannt. Eine Verbindung ergibt sich jedoch zu den Devotionalien⁴⁰, die man im Museumsshop käuflich erwerben kann. Denn auch die Geschichtsausstellung dient heute nicht nur einer säkularisierten Gemeindefahrung durch Bildung und ästhetisch-historisches Erleben, sondern auch der Freizeitgestaltung mit Shopping-Extension.

Ebenso wie der Reliquienhandel früher ist die Vermarktung des Museums ein umstrittenes Thema⁴¹. Glaube und Kommerz finden sich nicht nur an Wallfahrtsorten, sondern auch im Adidas Store des Fußball-Museums (wo Devotionalien und Fanartikel selbstverständlich dazugehören), oder aber eben in kulturhistorischen Ausstellungen. So können im Berliner Neuen Museum Abgüsse der Berliner Gipswerkstätten, deren kleine

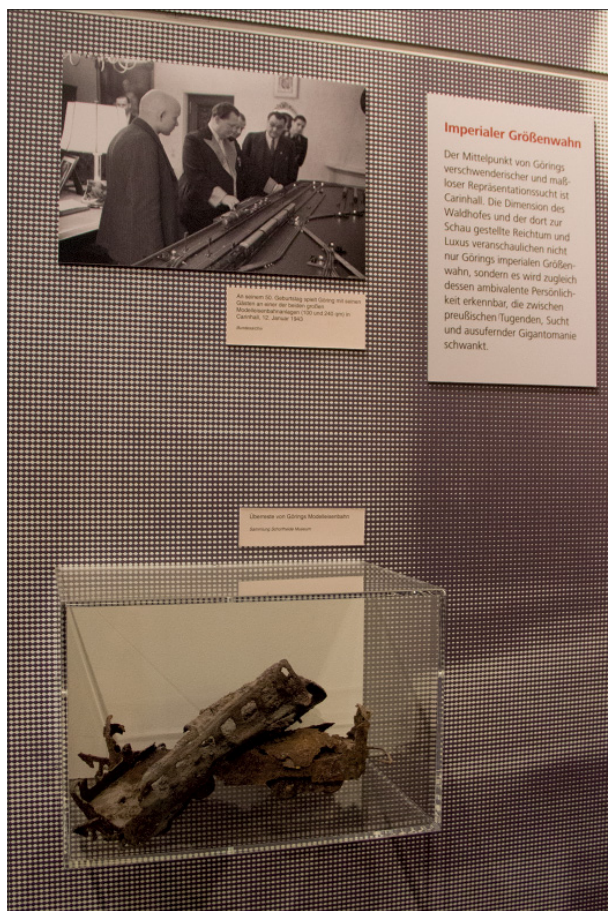


Abb. 11 Rostige Relikte. Hermann Göring spielt zu seinem 50. Geburtstag mit seinen Gästen an seiner Modelleisenbahnanlage. Ausstellung Jagd und Macht, Jagdschloss Groß Schönebeck. – (Foto A. Saupe 2016).

Münzen auf der Rückseite – vergleichbar mit mittelalterlichen Authentiken – ihre Herkunft beglaubigen, erworben werden (Abb. 12). Derartige legitimierende Verweise existieren bei den kleinen bunten Fetischen und Andenken aus der Maya-Ausstellung 2016 im Martin Gropius-Bau nicht – hier mag es reichen, dass das Andenken, so schon Walter Benjamin, »die säkularisierte Reliquie« ist (Abb. 13).

ZUSAMMENFASSUNG

Die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen ist dem Museum in der Tradition von Kuriositätenkabinett, Wunder- und Schatzkammer nach wie vor eingeschrieben. Eine ihrer Voraussetzungen ist ein exponierter Ort, wobei kultische und sakrale Bezüge in der Museumsarchitektur schwächer geworden sind. Stärker zeigt sie sich im sinnstiftenden Umgang mit Dingen. Vorstellungen »kontagiöser Magie« haben offensichtlich überdauert und werden heute im Modus des Authentischen rezipiert und verhandelt. Der Reiz des Authentischen – oder besser, Authentizitätseffekte – ergeben sich aus einem komplexen Zusammenspiel von Orten, überlieferten Dingen, institutionellen Zuschreibungen, Praktiken des Kuratierens und Ausstellens sowie Besuchererwartungen. Eine »magische«, bzw. je nach Kontext,

religiös-sakrale Aufladung finden wir insbesondere dort, wo Dinge von Menschen und Mächtigen genutzt, berührt oder getragen wurden, und persönliche oder auch gesellschaftliche Schicksale mit ihnen verbunden werden können. Gerade hier verbinden sich subjekt- und objektbezogene Authentizitätskonzepte.

Das moderne Museum bietet darüber hinaus mindestens eine doppelte »Welt des Transzendenten«: Einerseits werden wir dort mit der eigenen Endlichkeit konfrontiert, andererseits bietet das Museum auch Hoffnung auf Zukunft, nämlich sowohl im Modus einer sich stets verändernden Welt als auch im Modus der Bewahrung des kulturellen Erbes, das im besten Fall ewig seine Besucher überleben wird: »In die Vergangenheit gerichtet«, so Karl-Heinz Kohl, »protestiert das Museum gegen die Vergänglichkeit [...] Aus der Zeitgenossenschaft zwischen dem Gegenstand und seinem Betrachter wird so eine Genossenschaft gegen die Zeit.«⁴² Kohl geht sogar noch einen Schritt weiter, in dem er resümiert, dass die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sich im Museum »selbst anbeten« konnte – und die Frage ist, ob und inwieweit das noch heute gelten kann⁴³.

Der weitgehende Anspruch der Museen ist es heute sicherlich, Interpretationsangebote zu machen und keine »objektiven Wahrheiten« oder sonstige Glaubenssysteme zu stützen. Vor dem Hintergrund der Rolle des Museums im Dienst der Nation, des Nationalismus als »politischer Religion« und der Beförderung des religiösen Charakters »totalitärer« bzw. diktatorischer Regime ließe sich dies jedoch noch einmal kritisch historisieren. Mit der Auflösung politischer Ideologien im engeren Sinne stellt sich heute allerdings eher die



Abb. 12 Abguss der Hand der Kleopatra der Berliner Gipswerkstätten. Erhältlich im Museumsshop des Neuen Museums Berlin. – (Fotos A. Saupe 2016).



Abb. 13 Bunte Fetische im Museumsshop. Maya-Ausstellung im Martin Gropius Bau. – (Foto A. Saupe 2016).

Frage, ob sich das Museum nicht bisweilen in den Dienst einer »Zivilreligion« stellt.⁴⁴ Überall dort, wo man auf Werte wie Freiheit, Menschenwürde, Verantwortung in der sozialen Marktwirtschaft, Solidarität und Nächstenliebe, oder auf »Gründungsdokumente« wie die Menschen- und Grundrechte, das Grundgesetz (oder wie in der zweiten Wehrmachtsausstellung die Haager Landkriegsordnung) als Wertmaßstäbe des Interpretationshorizonts hinweist, könnte man Versatzstücke einer Zivilreligion erkennen.

Sicherlich können keine vereinfachenden Aussagen gemacht werden, welche Konsequenzen sich aus der Ausstellungsanordnung – ein Aspekt, auf den hier nicht eingegangen wurde – für die Museumsnarration ergeben. Betrachtet man die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, dann ist man mit 2000 Jahren deutscher Geschichte konfrontiert, die in Kapiteln und Episoden dargeboten wird. Diese episodische Kapitelstruktur – wer möchte, kann durchaus an die Bücher des Alten und Neuen Testaments denken – ist für viele historische Ausstellungen charakteristisch. Sie kann zum »Denken im Raum«⁴⁵ anregen und bietet eine Orientierungsfunktion. Im DHM endet die chronologisch angeordnete Narration – um mit Hayden White zu sprechen – aus der einleitenden, anhand einer Karte entwickelten Frage, was Deutschland überhaupt geographisch war und ist, mit einer Romanze, der Wiedervereinigung. Man ist geneigt, darin auch Motive einer Leidens- und Heilsgeschichte zu erkennen.

Anmerkungen

- 1) Siehe zum Relikt als Reliquie Laube 2011 und Brückner 2010; zur Auratisierung von Kultgegenständen Kohl 2003 sowie zum Fetischismus insbes. Böhme 2006.
- 2) Vgl. Laube 2016.
- 3) Benjamin 1974, 481.
- 4) Vgl. dazu Lüpken 2011; Claußen 2009, insb. 256-260; Bräunlein 2004; Paine 2000.
- 5) Siehe Knoblauch 1999, 43 ff.: »Salopp formuliert wird Religion funktional durch das definiert, was sie innerweltlich leistet, und substantial durch das, was ihr Inhalt ist.«
- 6) Beier-de Haan 2005, 235.
- 7) Vgl. Lübbe 1989; Lübbe 1992; Marquardt 2016.
- 8) Dies war Thema einer vom Autor zusammen mit Martin Sabrow veranstalteten Sektion des Historikertags 2016 in Hamburg, der sich mit »Glaubensfragen« beschäftigte.
- 9) MacDonald 2000, 128.
- 10) Kohl 2003, 249.
- 11) Sheehan 2002, 78.
- 12) Stölzl 1988, 187.
- 13) Spickernagel/Walbe 1976, 5.
- 14) Sack 1988.
- 15) Ebenda.
- 16) Beier-de Haan 2005, 238 mit Hinweisen auf Schulze 2001; Newhouse 1998.
- 17) Neukirchner 2016, 2.
- 18) Korff/Roth 1990, 15-17.
- 19) Korff 2002, 141.
- 20) Korff 2002a, 131.
- 21) Crew/Sims 1991, 163.
- 22) Clifford 1990, 95.
- 23) Baur 2009, 30f.; zur »collaborative hallucination« siehe Kirshenblatt-Gimblett 1998, 167.
- 24) Vgl. Saube 2015 sowie Jones 2010.
- 25) Spoerri 1979, 9: »Die Reliquie ist das Heilige, solange man daran glaubt; sobald aber der Glaube an das Heilig Heilende verloren ist, ist auch die Reliquie zum Relikt degradiert. Der Knochen einer Heiligen wird dann zu einem beliebigen Knochenfund von einem Römerfriedhof, die verehrte Locke der Geliebten verkommt zu einem Staubflusen, der keine Sentimentalität mehr birgt, sobald die Liebe vergangen ist.«
- 26) Hartmann 2010, 51. Im Englischen fällt diese Unterscheidung weniger leicht, ist doch das Wort relic sowohl die heilige Reliquie als auch der profane Überrest. Freilich gibt es noch das remain, das diesen religiösen Kontext nicht mit sich führt, vgl. Schwamberger/Laimo 2012.
- 27) Interessanterweise ist der Rock Friedrichs II. im DHM allerdings in einer angedeuteten, mausoleenähnlichen Rotunde ausgestellt, eine Raumanordnung, die ansonsten nicht gewählt wird.
- 28) Im Volksmund soll das von Rudolf Virchow in Berlin gegründete Museum angeblich »Kaiser Virchow-Gedächtniskirche« genannt worden sein und ist 1906 auch als »Wallfahrtstempel für alle namhaften Forscher der Welt« bezeichnet worden. Ich folge hier Matyssek 2013, 46-50.
- 29) Sturm 1991, 58.
- 30) Für den Krakauer Kardinal sollte die Soutane für die Besucher »Zeuge des Anschlags, aber vor allem der Größe« von Johannes Paul II. sein, der seinem Attentäter vergab und ihn auch im Gefängnis besuchte. Das Oberhaupt der katholischen Kirche war am 13. Mai 1981 von Schüssen eines Attentäters schwer verletzt worden. Nach Presseschilderingen war es Kardinal Dziwisz, dem früheren Privatsekretär und Zeugen des Anschlags auf dem Petersplatz von 1981, wichtig hervorzuheben, dass die Soutane »Spuren der Kugeln, aber vor allem Blut« zeige. Nonnen, die den Haushalt des Papstes führten, hätten die Soutane aufbewahrt: www.spiegel.de/forum/panorama/johannes-paul-ii-blutbeflecktes-papst-gewand-kommt-ins-museum-thread-290242-1.html (19.12.2016).
- 31) Man könnte das weiter ausführen, denn der Rachefeldzug des Max Cady hat religiös-fanatische Züge: »Every man [...] every man has to go through hell to reach paradise.«; »Ich bin wie Gott, und Gott ist wie ich. Ich bin so groß wie Gott, er ist so klein wie ich. Er kann nicht über mir, und ich nicht unter ihm stehen!«
- 32) Bal 2002.
- 33) Röhl 2015.
- 34) Gutsch 2008.
- 35) »So oft wie er ihn anhatte, denke ick mal, ditt war einfach sein Lieblingspulli«, sagt Schmidt in der Aufzeichnung des SPIEGEL (Gutsch 2008).
- 36) Diese mehrfache Authentisierung und Beglaubigung ist bei derartigen Relikten von zentraler Bedeutung. Claußen 2009, 259, spricht im Zusammenhang von Religiosa davon, dass die Immaterialität von Religiosität dazu führe, dass im modernen Religionsmuseum religiös genutzte Dinge durch ihre Nutzer beglaubigt werden müssten. Diese Beglaubigungsrituale, die in der Tradition der mittelalterlichen Authentik stehen, unterstellen nicht nur Echtheit, sondern an Dingen ablesbare intersubjektive Beziehungen.
- 37) Thiemeyer 2016.
- 38) Müller 2011.
- 39) Vgl. Lethen 1996.
- 40) Devotionalien sind Gegenstände, die der Andacht (lateinisch *devotio* Hingabe, Ehrfurcht) und der Förderung der Frömmigkeit dienen sollen, also etwa Kreuze, Kruzifixe, Rosenkränze, Heiligenfiguren, Ikonen, Andachtsbilder und Medaillen. Oft erbitten die Gläubigen für Devotionalien den kirchlichen Segen, etwa an Wallfahrtsorten für Andenken von einer Pilgerfahrt.
- 41) Man kann das schon aus dem Neuen Testament herauslesen, wo Jesus die Händler aus dem Tempel vertreibt: »Macht meines Vaters Haus nicht zum Kaufhaus!«, heißt es bei Johannes 2, 16.
- 42) Kohl 2003, 259.
- 43) Kohl 2003, 260.
- 44) Bellah 1967; zur Weiterführung des Konzepts siehe Bungert/Weiß 2010.
- 45) Tyradellis 2013, 134-159.

Literatur

- Bal 2002: M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (Toronto 2002).
- Baur 2009: J. Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation* (Bielefeld 2009).
- Beier-de Haan 2000: R. Beier-de Haan (Hrsg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne* (Frankfurt am Main, New York 2000).
- 2005: R. Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte, inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne* (Frankfurt am Main 2005).
- Bellah 1967: R. N. Bellah, *Civil Religion in America*. In: *Daedalus* 96, 1967, 1-21.
- Benjamin 1974: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1 (Frankfurt am Main 1974) 471-507.
- Böhme 2006: H. Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Reinbek bei Hamburg 2006).
- Bräunlein 2004: P. Bräunlein, *Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum (Kultur- und Museumsmanagement)* (Bielefeld 2004).
- Brückner 2010: W. Brückner, *Relikt und Reliquie im Museum*. In: H. Ottomeyer (Hrsg.), *Das Exponat als historisches Zeugnis. Präsentationsformen politischer Ikonographie* (Dresden 2010) 61-66.
- Bungert/Weiß 2010: H. Bungert / J. Weiß, *Die Debatte um »Zivilreligion« in transnationaler Perspektive*. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe*, 7 (2010), H. 3, URL: www.zeithistorische-forschungen.de/3-2010/id=4430, Druckausgabe: S. 454-459.
- Claußen 2009: S. Claußen, *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte* (Bielefeld 2009).
- Clifford 1990: J. Clifford, *Sich selbst sammeln*. In: G. Korff / M. Roth (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik* (Frankfurt am Main, New York 1990) 87-106.
- Crew/Sims 1991: S. R. Crew / J. E. Sims, *Locating Authenticity. Fragments of a Dialogue*. In: I. Karp / S. D. Lavine (Hrsg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington 1991) 159-175.
- Gutsch 2008: J.-M. Gutsch, *Legenden. Die Wiege der Revolution*. In: *Der SPIEGEL* 4, 21.1.2008.
- Hartmann 2010: A. Hartmann, *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften. Studien zur Alten Geschichte* 11 (Berlin 2010).
- Jones 2010: S. Jones, *Negotiating Authentic Objects and Authentic Selves: Beyond the Deconstruction of Authenticity*. In: *Journal of Material Culture* 15, 2, 2010, 181-203.
- Kirshenblatt-Gimblett 1998: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley 1998).
- Knoblauch 1999: H. Knoblauch, *Religionssoziologie* (Berlin 1999).
- Kohl 2003: K.-H. Kohl, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte* (München 2003).
- Korff 2002a: G. Korff, *Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat* [1990]. In: G. Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren* (Köln 2002) 126-139.
- 2002b: G. Korff, *Zur Eigenart der Museumsdinge* [1992]. In: G. Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren* (Köln 2002) 140-145.
- Korff/Roth 1990: G. Korff / M. Roth, *Einleitung*. In: G. Korff / M. Roth (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik* (Frankfurt am Main 1990) 9-37.
- Laube 2011: S. Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum* (Berlin 2011).
- 2016: S. Laube, *Authentizität – in Szene gesetzt und in Frage gestellt. Drei Fallbeispiele aus dem 13., 17. und 19. Jahrhundert*. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Historische Authentizität* (Göttingen 2016) 62-79.
- Lethen 1996: H. Lethen, *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze*. In: H. Böhme / K. R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (Reinbek bei Hamburg 1996) 205-231.
- Lübbe 1989: H. Lübbe, *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus* (Graz, Wien 1989).
- 1992: H. Lübbe, *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart* (Zürich 1992).
- Lüpken 2011: A. Lüpken, *Religion(en) im Museum. Eine vergleichende Analyse der Religionsmuseen in St. Petersburg, Glasgow und Taipeh* (Berlin, Münster 2011).
- MacDonald 2005: S. J. MacDonald, *Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum*. In: Beier-de Haan 2000, 123-148.
- Marquardt 2016: O. Marquardt, *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften* (1986). In: A. Panteos / T. Rojek (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Geisteswissenschaften* (Stuttgart 2016) 253-266.
- Matyssek 2013: A. Matyssek, *Rudolf Virchow. Das Pathologische Museum: Geschichte einer Wissenschaftlichen Sammlung um 1900* (Heidelberg 2013).
- Müller 2011: B. Müller, *Reliquien der Gewalt*, *Süddeutsche Zeitung*, 17.10.2011, www.sueddeutsche.de/kultur/militaerhistorisches-museum-der-bundeswehr-von-zinnsoldaten-und-anderen-reliquien-der-gewalt-1.1165470 (19.12.2016).
- Neukirchner 2016: M. Neukirchner, *Ein Ballfahrtsort für Deutschland*. In: ANSTOSS. *Magazin des Deutschen Fußballmuseums* 2, 2016.
- Newhouse 1998: V. Newhouse, *Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert* (Ostfildern 1998).
- Paine 2000: Crispin Paine (Hrsg.), *Godly Things. Museums, Objects and Religion* (London, New York 2000).
- Röll 2015: M. Röll, *Reliquien zurück in die Kirchen? Religiöse Kunst in Museen*, 11. Mai 2015, <https://hinsehen.net/2015/05/11/reliquien-zuruck-in-die-kirchen-religiose-kunst-in-museen/> (19.12.2016).
- Sack 1988: M. Sack, *Klötzchenspiel für die Geschichte*. In: *Die Zeit*, 17.6.1988, www.zeit.de/1988/25/kloetzchenspiel-fuer-die-geschichte/komplettansicht (19.12.2016).

- Schulze 2001: B. Schulze, Das Museum an der Zeitenwende. Eine Standortbestimmung. In: H.-M. Hinz (Hrsg.), Das Museum als Global Village. Versuche einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts (Berlin 2001) 143-156.
- Schwamberger/Laimo 2012: T. Schwamberger / M. Laimo (Hrsg.), Relics and remains (Oxford, New York 2012).
- Sheehan 2002: J. S. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung (München 2002).
- Spickernagel/Walbe 1976: E. Spickernagel / B. Walbe (Hrsg.), Das Museum. Lernort contra Musentempel (Gießen 1976).
- Spoerri 1979: D. Spoerri, Einleitung. In: Kölnischer Kunstverein (Hrsg.), Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Leixikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden (Köln 1979).
- Stölzl 1988: C. Stölzl (Hrsg.), Deutsches Historisches Museum. Ideen, Kontroversen, Perspektiven (Frankfurt am Main, Berlin 1988).
- Sturm 1991: E. Sturm, Konservierte Welt. Museum und Musealisierung (Berlin 1991).
- Thiemeyer 2016: T. Thiemeyer, Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), Historische Authentizität (Göttingen 2016) 80-90.
- Tyradellis 2013: D. Tyradellis, Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten (Hamburg 2013).

Zusammenfassung / Summary

Berührungsreliquien. Die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum

Der Beitrag beschäftigt sich mit der sakralen Aufladung von authentischen Relikten, die in kulturhistorischen Museen bisweilen reliquiengleich zur Schau gestellt werden. Da Authentizitätseffekte für ihn aus einer komplexen Beziehung von Orten, Institutionen, Betrachtern und in Szene gesetzten Exponaten entstehen, verweist er zunächst auf die sakralisierenden Bezüge von Museumsarchitektur, die noch in gebrochener Form in zeitgenössischen Museumsbauten zu erkennen sind. Eine »magische«, bzw. je nach Kontext auch religiös-sakrale Aufladung des Authentischen findet sich insbesondere in den von ihm so genannten Berührungsreliquien, Dingen, die von Heiligen, Mächtigen oder anderen erinnerungswürdigen Persönlichkeiten genutzt, berührt oder getragen wurden und mit denen persönliche oder auch gesellschaftliche Schicksale verbunden werden können.

Contact Relics. The Sacralisation of the Authentic in the Historical Museum

The article investigates the sacralisation of authentic objects that are sometimes exhibited in museums of cultural history as being on a par with relics. As authenticity effects are the result of a complex combination of places, institutions, viewers and staged exhibits, the author initially refers to the sacralising elements of museum buildings that are still recognisable in a disjointed form in contemporary museum buildings. A »magical« or, depending on the context, also a sacralisation of authenticity is found in particular in what the author refers to as »contact relics«, namely things that were used, touched or worn by saints, powerful people or other notable personalities and that can be associated with personal or also social histories.

PROVENIENZFORSCHUNG UND AUTHENTIZITÄT

Mehr als 1,3 Millionen Objekte umfassen die Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (GNM), dem größten kulturhistorischen Museum des deutschen Sprachraumes. Die Herkunft von Objekten, die während der NS-Herrschaft erworben wurden, untersucht seit November 2014 das Drittmittelprojekt »Systematische Provenienzforschung«. Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg widmet sich damit der Erforschung seiner Geschichte in der NS-Zeit und kommt der moralischen Verpflichtung nach, in dieser Zeit widerrechtlich erworbenes Kunst- und Kulturgut an anspruchsberechtigte Erben der rechtmäßigen Eigentümer zurückzugeben. Dies geschieht auf der Grundlage der »Washingtoner Erklärung« der *Washington Conference on Holocaust-Era Assets* im Dezember 1998, die Deutschland mitunterzeichnet hat und die durch die 1999 verabschiedete Gemeinsame Erklärung des Bundes, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände öffentliche Museen, Archive und Bibliotheken in Deutschland darauf verpflichtete, sich mit NS-Raubgut in ihren Beständen auseinanderzusetzen und verantwortlich damit umzugehen¹. Für dahingehende Bemühungen der deutschen Kultureinrichtungen stellt der bzw. die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien seit 2007 verstärkt Mittel bereit. Das Forschungsprojekt des GNM wird gefördert mit Mitteln der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung (AfP) bzw. durch das im Frühjahr 2015 neugeschaffene Deutsche Zentrum Kulturgutverluste (DZK) in Magdeburg, in dem die AfP aufgegangen ist². Die Förderung der Provenienzforschung durch die Kulturpolitik resultiert aus einer Neubewertung des politischen Umgangs mit NS-Unrecht und der damit einhergehenden Forderung nach Wiedergutmachung. Ursächlich für das Einsetzen dieses Prozesses waren die veränderte weltpolitische Lage und die beschleunigte Globalisierung nach dem Ende des Kalten Krieges³. Offene Fragen, wie etwa die noch ausstehende Entschädigung für osteuropäische NS-Zwangsarbeiter, wurden seit Beginn der 1990er Jahre neu verhandelt. In diesem Zusammenhang ist der breiteren Öffentlichkeit Provenienzforschung im vergangenen Jahrzehnt zu einem Begriff geworden. Fälle von Raubkunst und die Suche nach angemessener Wiedergutmachung durch die Restitution entzogener Kunstgegenstände wurden beständig in den Feuilletons behandelt, was zu einer Sensibilisierung für die Problematik führte. Aktuell blieb das Thema nicht zuletzt durch den Fund der Sammlung Gurlitt im Jahr 2013 und die anschließenden Bemühungen zur Klärung der Provenienzen der Kunstwerke⁴.

Gegenstand des Nürnberger Forschungsvorhabens sind Objekte der Abteilungen Malerei und Glasmalerei bis 1800 (ca. 155 Objekte), Skulptur bis 1800 (ca. 270 Objekte), Kunsthandwerk bis 1800 (ca. 650 Objekte), Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk des 19. und 20. Jahrhunderts (ca. 23 Objekte), Wissenschaftliche Instrumente (ca. 56 Objekte) sowie Möbel (ca. 80 Objekte), deren Ankaufsumstände im sammlungs- und kunstmarktgeschichtlichen Kontext untersucht werden. Eine derartige Provenienzforschung richtet sich in erster Linie auf die Abklärung von möglichen Ankäufen aus Beschlagnahmen oder unrechtmäßigen, d. h. zwangsweisen, jedenfalls nicht freiwilligen Verkäufen von Kunst- und Kulturgut, die von meist jüdischen Vorbesitzern im Zuge der »Arisierung« von Geschäften und Immobilien und/oder der Vorbereitung der Flucht aus Deutschland getätigt werden mussten oder die in den deutsch besetzten Ländern erfolgten. Die auf den Erwerbszeitraum 1933-1945 zielende Provenienzforschung ist damit gewissermaßen eine spezielle Form sammlungsgeschichtlicher Fragestellungen, und diese wiederum hatten einen festen Platz bereits in der älteren kunsthistorischen Forschung.

INHALTLICHE ASPEKTE DER PROVENIENZFORSCHUNG

Inhaltlich schließt die aktuelle Provenienzforschung an einen älteren Forschungszweig an, dem es um die Frage ging, wer wann was sammelte: Im Vordergrund standen Sammelstrategien, um anhand des Aufbaus von Sammlungen die Rezeption bestimmter Künstler, Stile oder Genres sowie das Repräsentationsbedürfnis von Herrscherhäusern, des Adels und letztlich auch des Bürgertums nachvollziehen zu können. In diesem Sinne blickt die gegenwärtige Provenienzforschung in zwei Richtungen: auf das bürgerliche Sammeln der (mittel-)europäischen Juden, die während des Nationalsozialismus mit dem zwangsweisen Eigentumsverlust konfrontiert waren⁵, und auf die Museumsgeschichte – als der Institutionen öffentlicher Hand, die sich während der NS-Herrschaft oft wissentlich an dem entzogenen Kulturgut bereicherten oder die gutgläubig im Handel oder von privater Seite kauften⁶.

Gerade der letzte Punkt ist kulturpolitisch von Belang. Von der Provenienzkklärung sind letztlich alle Kunst- und Kulturgüter betroffen, die vor 1945 geschaffen und nach 1933 angekauft wurden. Auch für Erwerbungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg getätigt wurden und die in der Zwischenzeit vielleicht mehrfach den Besitzer gewechselt haben, besteht also die Möglichkeit, dass es sich um verfolgungsbedingt entzogene Objekte handelt, sofern der Verbleib für den Zeitraum 1933-1945 nicht lückenlos bekannt ist. Die Variationsbreite der Herkunfts- und Vorgeschichten von Werken der Kunst- und Kulturgeschichte ist dabei erheblich, und jeder Fall, d. h. jede Erwerbung weist eine individuelle Ankaufsgeschichte auf, die einen Teil der Objektbiographie spiegelt. Das Ziel der Forschungsbemühungen ist es, einen möglichst vollständigen Besitznachweis zu erbringen – in erster Linie für die Jahre des »Dritten Reichs«.

METHODISCHE ASPEKTE DER PROVENIENZFORSCHUNG

Methodisch kombiniert die Provenienzforschung dazu kunsthistorische und (zeit-)historische Arbeitsweisen⁷. Die Zugänge zur Objektbiographie erfolgen vom Objekt her einerseits und über schriftliche Überlieferung andererseits. Für die Klärung der Herkunft kann die physische Beschaffenheit des Objekts selbst wichtig sein (Technik, Material, Maße). Relevant ist auch die kunsthistorische Einordnung (Zuschreibung an einzelne Künstler oder regionale Schulen, dargestelltes Thema, Datierung). Durch Auswertung der (besonders bis in die Zwischenkriegs- und Kriegsjahre erschienenen) kunsthistorischen Literatur lässt sich überprüfen, ob das fragliche Kunstwerk wissenschaftlich beschrieben ist und sich beispielsweise in Ausstellungs- und Bestandskatalogen, Werkverzeichnissen oder Katalogen des Kunst- und Auktionshandels nachweisen lässt.

Sofern Beschriftungen, Aufkleber, Siegel und so weiter am Objekt überliefert sind, können solche Eigentumsvermerke zusätzliche Hinweise liefern und eindeutige Rückschlüsse auf Vorbesitzer zulassen oder doch zumindest Ansatzpunkte für weitere Recherchen bieten. Daraus ergibt sich die Verbindung zu den geschichtswissenschaftlichen Anteilen der Provenienzforschung, die schriftliche und archivalische Quellen auswertet, um den NS-zeitlichen Kontext der Erwerbung zu rekonstruieren. Die gründliche Untersuchung der Ankäufe des GNM kann sich auf eine vergleichsweise gute hausinterne Quellengrundlage stützen. Zum einen sind Zugangsbücher, Inventarkarten und -bücher überliefert, die Angaben zum Objekt enthalten und den Kenntnisstand der Museumsmitarbeiter über das Objekt zum Zeitpunkt des Erwerbs abbilden; auch können sie spätere Ergänzungen enthalten. Zum anderen bieten Ankaufsakten bzw. -korrespondenzen unverzichtbare Informationen. Dieser wichtige Quellenbestand hat sich im Historischen Archiv des GNM erhalten. Zum Teil lassen sich allein durch dessen Sichtung Vorprovenienzen klären, etwa für Objekte, die direkt aus Adelsbesitz oder über lediglich eine Zwischenstation im Kunsthandel in die Sammlungen gelangten. Gleichwohl sind die in diesem Bestand befindlichen Schriftwechsel mit Kunsthändlern ab

etwa Mitte des Kriegs nur noch spärlich überliefert. Erschwerend kommen kriegsbedingte, den Bomben- und Brandschäden am Verwaltungsbau des Museums geschuldete Verluste der historischen Überlieferung hinzu.

Kann die Herkunft von Ankäufen nicht schon allein durch die Auswertung dieser Archivalien zweifelsfrei geklärt werden, wird Quellenmaterial hinzugezogen, das nicht aus der Museumsverwaltung selbst stammt. Material, das Aufschluss über das Verhältnis zwischen Kunsthandel, Sammlern und Museen enthalten kann, ist im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums zu erwarten, dem zahlreiche Nachlässe von Künstlern, Kunstwissenschaftlern, Sammlern und Kunsthändlern übergeben worden sind; darunter die von Heinrich Kohlhaussen, von 1937 bis 1945 Direktor des GNM, und von Hermann Posse, der Hitlers Museumsprojekt »Sonderauftrag Linz« umsetzen sollte. Großen Nutzen haben die Geschäftsbücher der Münchener Galerie Heinemann, die vom Deutschen Kunstarchiv digitalisiert und online gestellt wurden⁸. Ferner sind Stadtarchive Anlaufpunkte für die Biographie von Vorbesitzern und Händlern, aber auch Landes- und Staatsarchive sowie die Bundesarchive in Berlin und Koblenz verwahren Relevantes. Legt nämlich die Recherche einen verfolgungsbedingten Entzug nahe, schließt sich die Abklärung der Verfolgungsgeschichte der rechtmäßigen Eigentümer an, die angesichts des steigenden Drucks des NS-Regimes Immobilien sowie beweglichen Besitz, wie Kunstsammlungen, zur Vorbereitung der Emigration verkauften oder Eigentum durch »Arisierung« verloren. Dabei spielen etwa Akten eine Rolle, die in früheren Wiedergutmachungs- und Rückerstattungsverfahren während der Besatzungszeit oder in der frühen Bundesrepublik auf Landesebene gebildet wurden und von großem Nutzen für die Klärung heutiger Rückgabeansprüche sein können; außer öffentlichen Archiven verwahren solche wichtigen Bestände die Bezirksregierung Düsseldorf mit der Bundeszentalkartei für Entschädigungsakten und das Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen in Berlin. Die europäischen Dimensionen des NS-Kunstraubs macht es darüber hinaus zum Teil nötig, über deutsche Archivbestände hinauszugreifen, betraf der Vermögensentzug doch nicht nur Deutschland und Österreich, sondern auch die während des Zweiten Weltkrieges besetzten Länder. Der inzwischen hohe Grad der IT-Vernetzung ermöglicht es den Forschenden nicht nur spezielle Datenbanken zu nutzen, sondern auch digitalisierte Informationsquellen – wie beispielsweise Auktionskataloge, die oft handschriftliche Notizen enthalten können –, die vor wenigen Jahren nur mit aufwendigen Reisen in die bestandhaltenden Institutionen hätten konsultiert werden können. Die Bestände der in der Provenienzforschung engagierten (kunsthistorischen) Forschungsinstitute sowie Bibliotheken und Archive werden dadurch erheblich leichter und zeitsparend handhabbar. Es braucht daher nicht viel Fantasie um zu prognostizieren, dass sich auch die Provenienzforschung weiterhin stärker vernetzen wird.

WAS AUTHENTISIERT DIE PROVENIENZFORSCHUNG?

Fragt man danach, welche Erkenntnisse die Untersuchung der Herkunft von Kulturgut für die Forschung sichern kann, sind mehrere Antworten denkbar. Mit Blick auf die kurz skizzierte Provenienzforschung klassischen Zuschnitts ist die Frage, in welchem Verhältnis sie zum wissenschaftlichen Konzept der Authentizität steht, noch vergleichsweise einfach zu beantworten: Provenienzforschung belegt dabei anhand von Eigentumsnachweisen und einer Provenienz -bzw. Besitzerkette die Zugehörigkeit eines Objekts zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einer bestimmten Sammlung. Derart wird es möglich, eine Sammelstrategie oder ein Ordnungsschema für historisch gewachsene Sammlungen zu rekonstruieren, auch für solche, die unter Umständen in der Form nicht mehr bestehen. Die von der Provenienzforschung geleistete Rekonstruktion bestätigt den Weg des Objekts durch die Zeit und sichert den Sammlungskorpus gleichsam als historisch authentisch ab. Die Kenntnis des Kulturguttransfers durch Kauf und Weiterverkauf, Erbe oder auch ein

Besitzerwechsel als Kriegsfolge beglaubigt die Identität eines heute bekannten Objekts mit einem, das sich historisch nachweisen lässt.

Die aktuelle Provenienzforschung tut dies auch – sie legt den Fokus aber hauptsächlich auf die Zwischenkriegs-, NS- und Nachkriegszeit. Daraus resultiert eine weitere Ebene historischer Authentizität, die insbesondere institutionengeschichtliche, gesellschaftliche und juristische Fragen im Umgang mit vergangenem Unrecht implizieren. Authentisch sind aus dieser Perspektive Kulturgüter erst dann, wenn ihr Verbleib für die Jahre 1933-1945 lückenlos nachweisbar ist. Ist dies der Fall und wurden Objekte in diesem Zeitraum rechtmäßig, d. h. gegen angemessene Bezahlung und nicht unter Zwang erworben, so gewinnen sie eine besondere Qualität, einen neuen ideellen Wert. Die Provenienzforschung bestätigt, dass die Objekte unbelastet sind und nicht zur NS-Raubkunst gezählt werden müssen: Sie sind »unverdächtig«, d. h. vom Verdacht der Unrechtmäßigkeit, der illegalen/widerrechtlichen Erwerbung befreit. Die Argumentationsweise ist also gleichsam juristisch, vor allem aber moralisch. Auch bei der Einigung zwischen Alteigentümern und jetzigen Besitzern geht es – da Restitutionsansprüche rein rechtlich gesehen verjährt und nicht mehr durchsetzbar sind⁹ – darum, den *status quo* zu berücksichtigen und die in der Washingtoner Erklärung geforderten »gerechten und fairen Lösungen« zu erreichen. Entscheidend sind dann moralische Wertmaßstäbe, die NS-Unrecht durch Herausgabe des Objekts oder durch erneuten, nun rechtmäßigen Erwerb abgelten und wiedergutmachen sollen.

FALLBEISPIEL PAXTAFEL

Ein Fallbeispiel soll dazu dienen, nicht nur die Vorgehensweise bei der Recherche näher zu erläutern, sondern – im Kontext des Themas »Historische Authentizität« – danach zu fragen, inwieweit sich der Blick auf ein Objekt durch die hinzugewonnenen Erkenntnisse ändert, wie die Kenntnisse um seine Provenienz zu seiner »Authentifizierung« oder »Authentisierung« beitragen können.

Die spätgotische Bronzetafel mit der Darstellung einer Muttergottes mit Kind auf einem architekturhaft ausgebildeten Thron (**Abb. 1**) kam 1941 ins Museum, angekauft bei dem Münchner Kunsthändler Adolf Reidel¹⁰. Aufgrund ihrer liturgischen Funktion als Pax- oder Kusstafel zur Weitergabe des Friedenskusses in der Messe weist die kleine, etwa 8 cm x 6 cm große Tafel auf der Rückseite einen Griff aus Messingblech auf. Die Angaben zum Vorbesitzer Reidel sind übereinstimmend in einem auf den Mai 1941 datierten Eintrag im Zugangsbuch – in dem alle Zugänge bei Ankunft im Museum eingetragen wurden –, im Inventarbuch der Skulpturensammlung sowie auf der zugehörigen Karteikarte vermerkt. Ein Schriftwechsel zwischen Reidel und dem Germanischen Nationalmuseum, der sich in den Ankaufsakten erhalten hat, bezieht sich vermutlich ebenfalls auf die Erwerbung¹¹, alle genannten Quellen liefern jedoch keinen weiteren Hinweis zur Provenienz. Auch die Objektautopsie, d. h. die Untersuchung des Objekts auf mögliche Aufkleber, Beschriftungen, Stempel, Besitzermarken oder ähnliches, erbrachte in diesem Fall keine Erkenntnisse.

Zum Kunsthändler und Maler Adolf Reidel ist bislang wenig bekannt. 1894 in Ingolstadt geboren, zog die Familie bereits wenige Jahre später nach München, wo Reidel noch vor dem Ersten Weltkrieg als Volontär im Auktionshaus Hugo Helbing seine Tätigkeit im Kunsthandel begann und bis mindestens 1919 arbeitete (Weiße 2016).¹² Von 1924 bis 1937 war Reidel Geschäftsführer der Münchner Kunsthandlung der Brüder Louis, Hans und Fred Lion¹³. Diese waren unter Druck der NS-Behörden gezwungen, ihr Geschäft zu schließen und emigrierten 1937 nach Frankreich bzw. in die USA¹⁴. Wie aus der Gewerbekartei im Stadtarchiv München hervorgeht, machte Reidel sich im selben Jahr selbstständig¹⁵. In einer Liste der »most important art-dealers in Munich«, die sich in Unterlagen des Central Collecting Point in München erhalten hat, ist der Name Reidels aufgeführt¹⁶, weitere Ermittlungen zu Reidel scheinen die US-Stellen jedoch nicht durchge-



Abb. 1 Deutsch, Paxtafel, 2. Hälfte 15. Jh., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. – (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Foto: Georg Janßen).

führt zu haben. Soweit bislang bekannt ist, existieren von Reidel keine Firmenkataloge oder ein Firmenachlass, auch hat Reidel selbst keine Auktionen durchgeführt, so dass auf diesem Weg keine weiteren Informationen zur Herkunft der Paxtafel zu gewinnen waren.

Neben der Forschung zum Vorbesitzer ist ein wesentlicher Ansatzpunkt die Suche nach dem Objekt selbst, d. h. insbesondere die Recherche danach, ob es sich im Kunsthandel der Zeit nachweisen lässt. Hier spielen Firmen- und Auktionskataloge eine wichtige Rolle, da ein Objekt dort »greifbar«, weil publiziert, wird. Tatsächlich erzielte die Suche in der von der Universitätsbibliothek Heidelberg betriebenen Datenbank digitalisierter Auktionskataloge zum Schlagwort »Paxtafel« mehrere Treffer, darunter einen, der von der Beschreibung und den Maßen her auf die Tafel des GNM zu passen schien: »Paxtafel. Hochrechteck, in Ausgründarbeit, graviert Maria mit dem Kind in gotischer Architektur. Deutsch, 15. Jahrh. – 8 × 6,6 cm.« Er findet sich im Katalog einer Auktion, die im Dezember 1940 vom »Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller« veranstaltet wurde¹⁷.

Adolf Weinmüller gehört zu den zentralen Protagonisten und Profiteuren des Münchner Kunsthandels der NS-Zeit¹⁸. Bereits seit 1921 betrieb der ehemalige Forstbeamte eine Kunsthandlung, sein Aufstieg zu einem der wichtigsten Händler Münchens wurde jedoch erst durch die Verfolgung und Ausschaltung jüdischer Kunsthändler im »Dritten Reich« ermöglicht. Mit seinem 1936 gegründeten »Münchener Kunstversteigerungshaus« hatte Weinmüller nahezu eine Monopolstellung im Münchener Kunsthandel inne, spätestens seit das Auktionshaus Hugo Helbing seit 1934 zunehmend unter Druck geraten war und letzten Endes schließen musste. 1938 dehnte Weinmüller seine Aktivitäten zudem nach Wien aus und übernahm dort das »arisierte« Kunsthaus Kende.

Bei der Auktion, aus der die Paxtafel stammt, handelt es sich jedoch nicht um eine Versteigerung beschlagnahmter oder anderweitig NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter, sondern um – wie es im Titel

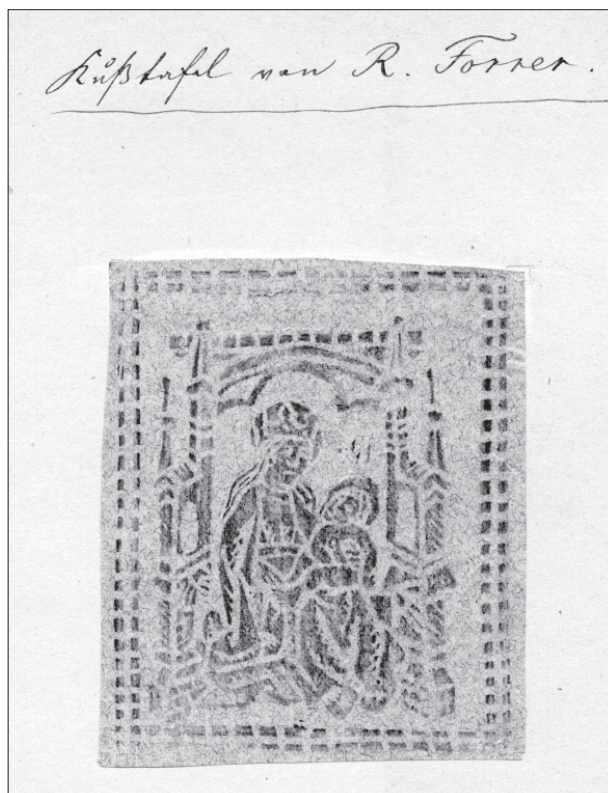


Abb. 2 Bleistiftabrieb der Paxtafel aus dem Brief Robert Forrers an das Bayerische Nationalmuseum. – (Bayerisches Nationalmuseum, München).

heißt – »Kunstgewerbe und Plastik aus dem Besitz eines deutschen Museums«. In dieser Auktion ließ das Bayerische Nationalmuseum in München 1940 rund 700 Objekte aus seinem Besitz versteigern, um mit den Erlösen Kunstwerke zu erwerben, die von der Gestapo beschlagnahmt worden waren¹⁹.

Durch einen Zufallsfund sind vor einigen Jahren annotierte Auktionskataloge Weinmüllers aufgetaucht, in denen er für jedes Objekt Einlieferer, Käufer und Zuschlagspreis notierte²⁰. Zur Paxtafel ließ sich hier entnehmen, dass sie von einer Person namens »Hofmann« ersteigert wurde²¹. Wer dieser (oder diese) Hofmann war und wie die Tafel von dort zu Reidel gelangte, konnte bislang nicht geklärt werden. Mangels weiterer Informationen zu »Hofmann« wie auch aufgrund der Häufigkeit des Namens erscheint es vorerst schwierig, einen Ansatzpunkt für weitere Nachforschungen zu finden. Archivrecherchen zu Reidel, die möglicherweise einen Hinweis auf Hofmann und seine Beziehung zu Reidel – etwa als Mitarbeiter oder in seinem Auftrag tätiger Händler – geben könnten, verliefen ergebnislos.

Erfolgreicher war hingegen die Recherche im Archiv des Bayerischen Nationalmuseums. Ein Abgleich mit

der dort erhaltenen Dokumentation zu den 1940 abgegebenen Objekten erbrachte schließlich den Beleg, dass es sich bei der Paxtafel des Germanischen Nationalmuseums tatsächlich um die bei Weinmüller versteigerte handelt: 1891 hatte der 1866 in Meilen/Schweiz geborene Kunsthändler, Archäologe, Kunsthistoriker und spätere Direktor des Straßburger archäologischen Museums Robert Forrer dem Bayerischen Nationalmuseum die Paxtafel neben anderen Objekten zum Kauf angeboten²². Dem Brief legte er einen Bleistiftabrieb der Kusstafel bei (**Abb. 2**).

In dem genannten Schreiben bemerkt Forrer, die Tafel sei »interessant, weil [sie] wahrscheinlich zum Abdruck auf Papier verwendet wurde«. Auf der zugehörigen Karteikarte des Bayerischen Nationalmuseums ist dazu vermerkt, dass der ausgehobene Grund der Tafel »gleich den derben Umrissen der Darstellung mit dunkler Masse (Niello?) ausgefüllt [war]«. ²³ Vermutlich weckte die Tafel aus diesem Grund das Interesse Forrers. Denn der Sammler und Wissenschaftler hat sich ausführlich mit der Geschichte der frühen Drucktechnik beschäftigt²⁴. Aus schriftlichen Äußerungen Forrers ist zudem bekannt, dass er häufiger Objekte verkaufte, wenn er sie »ausgeforscht« hatte²⁵. Zur Paxtafel scheint er jedoch nicht publiziert zu haben.

Leider äußert sich Forrer nicht dazu, wo er selbst die Tafel erworben hat. Nach wie vor bleiben also Lücken in der Provenienz bestehen – nicht nur eine große zwischen der vermuteten Entstehungszeit der Tafel im späten 15. Jahrhundert bis zu ihrem Verkauf durch Forrer an das Bayerische Nationalmuseum 1891, sondern auch eine kleine, aber nicht weniger bedeutende Lücke zwischen der Versteigerung bei Weinmüller im Dezember 1940 und dem Eingang in das Germanische Nationalmuseum im Mai 1941. Dennoch erschließen die geschilderten Funde zur Provenienz einen weiteren Teil der Objektbiographie, und tragen darüber hinaus zur Kontextualisierung des Objekts als ehemaliges Eigentum eines renommierten Sammlers und Teil einer großen Museumssammlung bei.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie also berührt das Wissen um die Provenienz eines Objekts – wie etwa im geschilderten Fallbeispiel – die Frage seiner »Authentizität«? Die Provenienzforschung, so scheint es, bewegt sich an der Schnittstelle von »Authentifizierung« und »Authentisierung«. *Authentifizierbar*, d. h. anhand von kritischem und systematischem Quellenstudium oder durch naturwissenschaftliche Methoden (etwa im Fall der Sichtbarmachung verblasster Rückseitenbeschriftungen o. ä.) nachweisbar, sind neben Fragen der Urheberschaft in der Regel Details der Provenienz des Objekts, die zunächst Aufschluss über seine Besitzverhältnisse geben. Die große Ausnahme bilden dabei die Fälle, in denen sich die Herkunft des Objekts bis zu seiner Entstehung, seiner Urheberschaft und seinem Ursprungsort lückenlos zurückverfolgen lässt. Zumindest im Fall von Kunstwerken und kunsthandwerklichen Objekten, die heute nach wie vor meist im Fokus der Provenienzforschung stehen, ist dies nur selten möglich. Wie das Fallbeispiel zeigt, lässt sich aber vielfach die Identität des fraglichen Objekts mit einem zuvor erwähnten Werk feststellen bzw. »authentifizieren«.

Ebenso geht es der Provenienzforschung auch um eine *Authentisierung* des untersuchten Objekts, um dessen Einordnung nämlich in einen historischen Kontext von Sammlern, Händlern, Sammlungen und ihren gesellschaftlichen Bedingungen. Über seine »Biographie« wird dem Objekt quasi eine zweite Sinnschicht eingeschrieben, es wird, wenn man so will, nicht nur als »Werk«, sondern auch als »Zeitzeuge« wahrgenommen. Über die engeren und wichtigen Fragen nach »belasteter« und »unbelasteter« Provenienz, nach »Raubkunst« und NS-verfolgungsbedingten Verlusten hinaus erschließt die Provenienzforschung ein weites Feld von Netzwerken, Verbindungssträngen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, die wiederum für die Deutung und Einordnung des einzelnen Objekts eine Rolle spielen können und zur Beurteilung seiner »Authentizität« einen Beitrag leisten, der weit über seinen Status als »Original« hinausgeht. Und nicht zuletzt dient die systematische Provenienzforschung der Beglaubigung des Museums als ethisch verantwortungsvoll handelnder – eben glaubwürdiger – Institution.

Anmerkungen

- 1) Die genannten Vereinbarungen sind abrufbar unter www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Grundlagen/Index.html (7.9.2016).
- 2) Siehe die Homepage des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste www.kulturgutverluste.de (7.9.2016).
- 3) Brunner/Goschler/Frei 2013.
- 4) Koldehoff 2014.
- 5) Lillie 2003; Bertz 2008; Müller/Tatzkow 2009.
- 6) Häder 2001; von zur Mühlen 2004; Stäbler 2007; Deutscher Museumsbund 2008; Dehnel 2012; Deutscher Museumsbund 2015.
- 7) Yeide 2001.
- 8) <http://heinemann.gnm.de/de/willkommen.html> (7.9.2016).
- 9) Rudolph 2007; Goschler 2008, 420-426.
- 10) Mende 2013, 117 f. Inv.Nr. Pl.O. 2794.
- 11) Im Schriftwechsel geht es um Rechnungen Reidels für nicht näher bezeichnete Objekte, Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg (HA GNM), GNM-Akten, Kapsel 133, Ankäufe 1941, Schriftwechsel Adolf Reidel mit GNM-Direktor Kohlhaussen, 10.5.1941, 3.6.1941, 10.6.1941, 18.6.1941.
- 12) Weiße 2016. Für die Überlassung des Manuskripts vor Erscheinen danken wir Herrn Wolfgang Weiße.
- 13) Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, LEA 2385, Lion, Louis, Blatt 12, Erklärung Reidels v. 24.9.1955; s. außerdem Schreiben mit dem Briefkopf der Kunsthandlung Lion, die von Reidel unterzeichnet sind, HA GNM, GNM-Akten, Kapsel 129, Lion/Reidel an GNM, 28.7.1936, 1.8.1936, 5.8.1936. In einem ca. 1943 erstellten Lebenslauf von Stephan C. Lion, dem Sohn Louis Lions, wird Reidel als »our [gemeint ist die Fa. Lion, Anm. der Verf.] director, art critic and painter« bezeichnet, National Archives and Records Administration (NARA), Washington, DC, NARA M1944, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, Staff Correspondence, compiled 1943-1945, documenting the period 1942-1945, Miscellaneous Correspondence —»L«, Catalog ID 1518805, Blatt 37. www.fold3.com/image/270027399/?terms=adolf%20reidel (7.9.2016).
- 14) Staatsarchiv (StA) München, WBlA 482 (2), Wiedergutmachungsakte Gebr. Lion gg. Bayr. Finanzministerium, Blatt 22; StA München, WBlA 1717, Lion gg. Dt.Reich/Hugo Ruef; Stadtarchiv (StadtA) München, Gewerbekartei, Eintrag »Lion«. – Zu Hans und Louis Lion s. auch Leitner-Ruhe 2010.

- 15) Stadt München, Gewerbekartei, Eintrag »Reidel«.
- 16) National Archives and Records Administration (NARA), Washington, DC, NARA, NARA M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Art Dealing, Catalog ID 3725253, S. 59, www.fold3.com/image/269885824/?terms=adolf%20reidel (7.9.2016).
- 17) Weinmüller 1940, Losnr. 295.
- 18) Hopp 2012.
- 19) Hopp 2012, 174; Seelig 2005, 277; Weniger 2005.
- 20) Siehe dazu z.B. die Pressemitteilung des Auktionshauses Neumeister, www.neumeister.com/uploads/media/Fact_Sheet_final.pdf (7.9.2016).
- 21) Freundliche Auskunft der Arbeitsstelle für Provenienzforschung/Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg.
- 22) Bayerisches Nationalmuseum (BNM), München, Dokumentation, Erwerbungsakten, Kasten 12, R. Forrer an W. H. Riehl, BNM, 8.6.1891; ehem. Inv.nr. des BNM: MA 3086. Herrn Dr. Matthias Weniger und Frau Elke-Albrecht Messer danken wir für die Unterstützung bei der Recherche und die Zurverfügungstellung der Unterlagen des BNM.
- 23) BNM, München, Dokumentation, Karteikarte zu MA 3086.
- 24) Forrer 1894; 1898; 1904.
- 25) Schnitzler 1999, 24.

Literatur

- Bertz 2008: I. Bertz (Hrsg.), Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute. [Ausstellungskat. Berlin, Frankfurt] (Göttingen, Berlin 2008).
- Brunner/Goschler/Frei 2013: J. Brunner / C. Goschler / N. Frei (Hrsg.), Die Globalisierung der Wiedergutmachung. Politik, Moral, Moralpolitik. Beiträge zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, 12; Schriftenreihe des Minerva-Instituts für Deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv 31 (Göttingen 2013).
- Dehnel 2012: R. Dehnel (Hrsg.), NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archiven. Viertes Hannoversches Symposium (Frankfurt am Main 2012).
- Deutscher Museumsbund 2008: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), Museumskunde. Themenschwerpunkt Provenienzforschung und Restitution 73 (Berlin 2008).
- 2015: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), Museumskunde. Themenschwerpunkt Die Biografie der Objekte. Provenienzforschung weiter denken 80, 2 (Berlin 2015).
- Forrer 1894: R. Forrer, Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und spätern Kunstepochen (Straßburg 1894).
- 1898: R. Forrer, Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken (Straßburg 1898).
- 1904: R. Forrer (Hrsg.), Abdrücke von Silbnerellen und geätzten Eisenplatten des XV. und XVI. Jahrhunderts. 15 direkte Abdrücke von den alten Originalen in nur 70 nummerierten Exemplaren für Sammlungen (Straßburg 1904).
- Goschler 2008: C. Goschler, Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945 (Göttingen 2008).
- Häder 2001: U. Häder (Hrsg.), Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste 1 (Magdeburg 2001).
- Hopp 2012: M. Hopp, Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien (Köln, Weimar, Wien 2012).
- Koldehoff 2014: Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der Raubkunst und der Fall Gurlitt (Köln 2014).
- Leitner-Ruhe 2010: K. Leitner-Ruhe, Causa Lion. Hans und Louis Lion, Wien. In: Universalmuseum Joanneum GmbH (Hrsg.), Restitutionsbericht 1999-2010 (Graz 2010) 58-59.
- Lillie 2003: S. Lillie, Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens (Wien 2003).
- Mende 2013: U. Mende, Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskataloge des Germanischen Nationalmuseums (Nürnberg 2013).
- von zur Mühlen 2004: I. von zur Mühlen, Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlung (München 2004).
- Müller/Tatzkow 2009: M. Müller / M. Tatzkow, Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde (München 2009).
- Rudolph 2007: S. Rudolph, Restitution von Kunstwerken aus jüdischen Besitz. Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschem Recht. Schriften zum Kulturgüterschutz (Berlin 2007).
- Schnitzler 1999: B. Schnitzler / R. Forrer (1866-1947). Archéologue, écrivain et antiquaire (Straßburg 1999).
- Seelig 2005: L. Seelig, Die Münchner Sammlung Alfred Pringsheim – Versteigerung, Beschlagnahmung, Restitution. In: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hrsg.), Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste 3 (Magdeburg 2005) 265-290.
- Stäbler 2007: W. Stäbler (Hrsg.), Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Restitution. Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven. MuseumsBausteine 10 (München 2007).
- Weinmüller 1940: A. Weinmüller (Hrsg.), Kunstgewerbe und Plastik. Aus dem Besitz eines deutschen Museums (Katalog Nr. 24) [Auktionskat. Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller, 11.-12. Dezember 1940] (München 1940). http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weinmueller1940_12_11/0034?sid=e8614206461372f903ddaa6ada74a940 (7.9.2016).

Weißer 2016: W. Weißer, Adolf Reidel – ein Landsberger Maler *3.1.1894 †1.2.1972. Landsberger Geschichtsblätter 114, 2016, 99-108.

Weniger 2005: M. Weniger, Die Sammlungen Siegfried Lämmle und Ludwig Gerngroß im Bayerischen Nationalmuseum 1938-1953. In: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hrsg.), Ent-

ehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden. Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste 3 (Magdeburg 2005) 291-308.

Yeide 2001: N. H. Yeide (Hrsg.), The AAM Guide to Provenance Research (Washington, D.C. 2001).

Zusammenfassung / Summary

Provenienzforschung und Authentizität

Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg untersucht die Herkunft von kulturhistorischen Objekten, die 1933–1945 in den Besitz des Museums kamen. Aufgabe des Forschungsprojektes ist, NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut in der Sammlung zu identifizieren, damit die Rückgabe an dessen rechtmäßigen Eigentümer erfolgen kann. Generell macht Provenienzforschung historische Besitzverhältnisse und Eigentümerwechsel nachvollziehbar und authentifiziert Objekte und Sammlungen. Aktuell dient sie in erster Linie der Aufklärung von NS-Unrecht und dessen Wiedergutmachung. Das Wissen um Provenienzen, und ob sich ein Museumsgut als moralisch unbelastet (oder nicht) erweist, hat dabei Auswirkungen auf Authentizitätswahrnehmungen.

Provenance Research and Authenticity

The Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg carries out research into the origin of objects of cultural history that came into the possession of the museum during the period 1933–1945. The research project aims to identify art in the collection that was confiscated by the National Socialists in order to enable its return to its rightful owners. In general, provenance research traces the history of ownership and authenticates objects and collections. It currently serves mainly to shed light on National Socialist crimes and their reparation. Information about the provenance of objects, whether they are morally compromised or not, has implications for perceptions of authenticity.

STEREO-PANORAMEN DES DEUTSCHEN BERGBAU-MUSEUMS BOCHUM

OBJEKTE ZUR ENTDECKUNG EINER AUTHENTISCHEN ARBEITSWELT DES BERGMANNES

Im Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM) sind bis heute mehrere Stereo-Panoramen überliefert, die bereits in der Frühzeit des Museums zur Aufstellung gelangten und bis heute in den Ausstellungshallen zugänglich und funktionsfähig sind. Interessant erscheint dabei, dass diesen relativ jungen Apparaturen im Vergleich mit anderen in diesem Band behandelten Objekten kaum ein besonderer Alters-, Reliquien- oder monetärer Wert zukommt. Eher ist von einem Zeugnis- (vorrangig die in den Panoramen gezeigten Stereofotografien) und einem Gebrauchs- und Vermittlungswert (die Panoramen mit ihrer spezifischen Funktionalität) auszugehen. Die Stereo-Panoramen sind im Besonderen für bislang ausstehende Untersuchungen geeignet, die sich auf das Wechselspiel von forschungsbezogenen und musealen Authentisierungspraktiken ebenso beziehen, wie auf die Rolle, die »Authentizität« für Besucher und Nutzer unterschiedlicher Museen spielt.

GESCHICHTE DES OBJEKTES UND DER STEREOFOTOGRAFIE

1935, fünf Jahre nach der Gründung des seinerzeitigen »Geschichtlichen Bergbau-Museums« in Bochum, wurde in einer seiner Ausstellungshallen ein Stereo-Panorama-Apparat aufgestellt, in dem sowohl historische als auch zeitgenössische Stereofotografien aus dem Steinkohlenbergbau des rheinisch-westfälischen Industriereviers präsentiert wurden¹. Vermutlich von den Werkstätten des Museums selbst gefertigt, handelte es sich bei der Bauart um ein so genanntes Kasten-Panorama, das hinsichtlich Bauweise und Gestaltung Bezug auf das »Weltpanorama-Modell« von Viktor Lewe aus den späten 1920er Jahren nahm².

Das eigentliche Panorama (**Abb. 1**) bestand aus einem hölzernen Rahmen, in dem ein Antrieb angeordnet war, umgeben von einer hölzernen Haube. In die Holzhaube waren insgesamt zwölf Okularpaare eingelassen (jeweils fünf Paare an den Längsseiten und jeweils ein Paar an den Stirnseiten), die die Betrachtungsstellen bildeten. Mittels des im Panorama befindlichen Antriebs wurde eine Reihe von Stereobildern von einer Betrachtungsstelle zur nächsten gezogen. Das Panorama stand auf einem Gestell mit entsprechender Höhe, so dass die Betrachter auf Stühlen vor den einzelnen Betrachtungsstellen sitzen und verweilen konnten. Die besondere Faszination und Attraktivität, deren sich das Stereo-Panorama bereits unmittelbar nach seiner Aufstellung bei den Museumsbesuchern erfreute, beruhte ganz offensichtlich auf dem dreidimensionalen Eindruck, der sich bei der Betrachtung der Stereofotografien einstellte.

Die Entdeckung der Stereoskopie geht auf den englischen Physiker Charles Wheatstone (1802-1875) zurück. 1838 hatte er seine ersten Forschungsergebnisse über räumliches Sehen veröffentlicht. Nach der Berechnung und Zeichnung von Stereobildpaaren konstruierte er einen Apparat, bei dem der Blick des Betrachters durch Spiegel auf die Teilbilder umgelenkt wurde³. Mittels dieses Stereoskops konnten Wheatstones zunächst gezeichnete Doppelbilder durch verschiedene Betrachtungsmöglichkeiten als dreidimensi-

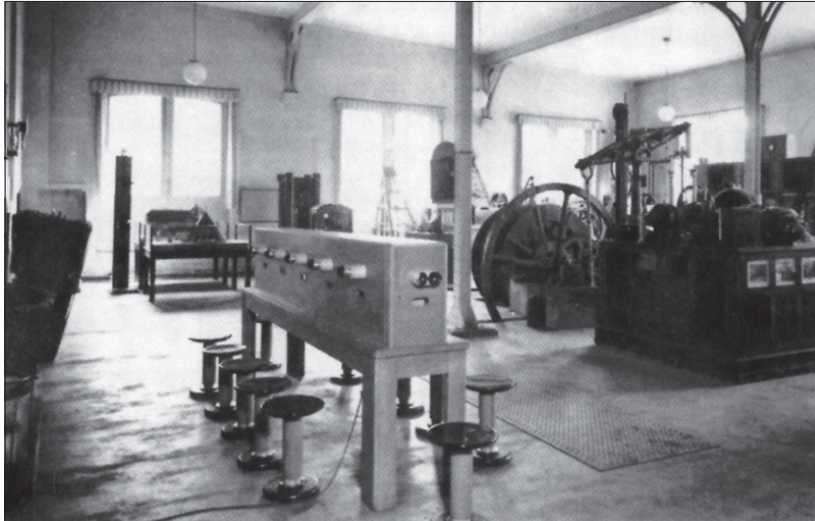


Abb. 1 Erstes Stereo-Panorama des heutigen Deutschen Bergbau-Museums Bochum, um 1935. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).

onale Raumbilder wahrgenommen werden. Nachdem dann 1839 durch die Akademie der Wissenschaften in Paris das Verfahren zur Herstellung fotografischer Bilder auf Silberschichten von Louis Mandé Daguerre (1787/89-1851) öffentlich bekannt gemacht worden war, nutzte man auch die Fotografie zur Anfertigung von stereoskopischen Doppelaufnahmen⁴. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Kameras mit zwei Objektiven gebaut, nachdem der schottische Physiker David Brewster (1781-1868) das Konstruktionsprinzip einer Stereokamera mit zwei im Augenabstand nebeneinander angebrachten identischen Objektiven erstmals während der 1840er Jahre beschrieben hatte.

Grundlage der Stereofotografie ist das Prinzip, dass beim menschlichen Sehen jedes Auge zur gleichen Zeit ein separates Bild empfängt, dessen perspektivischer Unterschied durch den mittleren Augenabstand von 6,5 cm bestimmt ist⁵. Diese Gesetzmäßigkeit wurde in den Doppelobjektivkameras durch die zeitgleiche Belichtung zweier in besagtem Abstand befindlicher Fotografien umgesetzt. Bei der späteren Betrachtung des Bildpaares mittels entsprechender Apparate erfolgt die Verarbeitung der fotografischen Bildinformation getreu dem allgemeinen räumlichen Sehen im menschlichen Gehirn, mit dem Ergebnis, dass die beiden an sich zweidimensionalen Fotografien einen dreidimensionalen Eindruck erzeugten.

Die Stereofotografie entwickelte sich schon während der 1850er Jahre geradezu explosionsartig. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war, dass David Brewster gegen Ende der 1840er Jahre einen handlichen Bildbetrachter entwickelte, der zahlreiche Vorteile gegenüber dem großen und aufwändigen Spiegelstereoskop von Wheatstone hatte. Das »Brewster-Stereoskop« – ein geschlossener, kleiner Holzkasten mit Lichtklappe, in den zwei nebeneinander angeordnete, linsenartig gebogene Prismen eingebaut waren, die den direkten Blick auf die hinten in den Betrachter eingeschobenen und parallel montierten Stereo-Teilbilder erlaubte – wurde anfangs von dem Pariser Unternehmen für optische und naturwissenschaftliche Instrumente Duboscq & Soleil in Serienproduktion hergestellt und vertrieben. Der Optiker Jules Duboscq (1817-1886) präsentierte es zusammen mit einer speziell angefertigten Serie von Daguerreotypen auf der Londoner Weltausstellung 1851 nicht nur zahlreichen interessierten Besuchern sondern auch der davon begeisterten Königin Victoria, woraufhin Brewster ihr ein eigens für sie gefertigtes Stereoskop zum Geschenk machte. Dies förderte die allgemeine Verbreitung der Stereofotografie zusätzlich, so dass sich bald geradezu eine »Stereomanie« insbesondere in England und den USA ausbildete⁶.

Bis zum Beginn der 1940er Jahre wurden im heutigen Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM) aufgrund des Publikumserfolgs weitere, weitgehend baugleiche Stereo-Panoramen aufgestellt. Nachdem sie die teilweise gravierenden Zerstörungen des Museumsgebäudes infolge des Zweiten Weltkriegs einigerma-



Abb. 2 Stereo-Panorama in einer Ausstellungshalle des heutigen Deutschen Bergbau-Museums Bochum, um 1955. Fotograf: Günther Karkoska, Castrop-Rauxel. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).

Ben unbeschadet überstanden hatten, nutzte man sie auch in den folgenden Jahrzehnten im Ausstellungsbetrieb fort (**Abb. 2**). Dabei fand offenbar z. T. ein Austausch der Stereofotografien statt, zudem wurden die Panoramen durch die baulichen und didaktischen Veränderungen des DBM im Zeitverlauf aus ihren ursprünglichen Kontextualisierungen herausgelöst. Welche Absichten dabei zugrunde lagen und welche vermittlungsbezogenen Konsequenzen derartige Veränderungen bzw. Rekontextualisierungen hatten, ist bislang kaum bekannt und soll deshalb im Rahmen des Leibniz-Forschungsverbundes Historische Authentizität genauer untersucht werden.

Da sich schließlich aufgrund der langen Betriebsdauer Einschränkungen in der Funktionalität nicht vermeiden ließen, wurden seit den 1990er Jahren einzelne Stereo-Panoramen durch die museumseigenen Werkstätten einer Instandsetzung bzw. Restaurierung unterzogen. Auch in dieser Hinsicht ergeben sich zahlreiche Fragen, die sich auf die im DBM zu bestimmten Zeiten herrschende bzw. sich verändernde Restaurierungsethik beziehen.

DIE STEREO-PANORAMEN, DER HISTORISCHE WANDEL VON BEGLAUBIGUNGSSTRATEGIEN UND VORSTELLUNGEN VON AUTHENTIZITÄT IN MUSEEN, ARCHIVEN UND SAMMLUNGEN

Ein unter Authentisierungsgesichtspunkten basaler Kontext ergibt sich bei den Stereo-Panoramen des DBM zunächst aus der weit in das 19. Jahrhundert zurückreichenden Tradition der Panoramen und Dioramen und deren Anspruch auf eine möglichst »naturgetreue« Illusion einer historischen wie aktuellen »Realität«. Nachdem sich während des 19. Jahrhunderts verschiedene Formen von Panoramen und Dioramen entwi-

ckelt hatten, wurden sie als szenografische Einheiten im Zusammenhang der Technischen Museen erstmals bei der Konzeption des Deutschen Museums in München für ein Anfang des 20. Jahrhunderts als sehr modern geltendes Vermittlungsinstrument eingesetzt.

Im Allgemeinen wird die Entwicklung der Gestaltung eines dreidimensionalen Schaustücks als Diorama den französischen Künstlern Louis Mandé Daguerre und Charles Marie Bouton (1781-1853) zugeschrieben. Als beide 1822 zunächst in Paris und später in London eine Ausstellung eröffneten, die sie »Diorama« nannten, benutzten sie durchscheinende Vorhänge und Seitenkulissen, die die Vorstellung von Tiefe ergaben und durch mehrere, wechselnd farbige Lichter künstlich dramatische Wirkung erzielten. Darüber hinaus war das Daguerre'sche Diorama im Besonderen darauf ausgelegt, die Darstellung von Bewegung zu ermöglichen, wozu sich der tunnelartig ausgebildete, ähnlich einem Theaterrang ausgeführte Zuschauerraum vor ein nächstes Bild drehen ließ⁷. Diese frühen Formen des Dioramas begannen sich seit den 1830er Jahren über Frankreich hinaus zu verbreiten und in Konkurrenz zu dem bereits Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen Panorama zu treten.

Beim Panorama handelt es sich um ein landschaftliches Rundgemälde, bei dem der Betrachter in der Mitte steht. Ziel der Panoramen ist es, dem Betrachter das Gefühl zu geben, er befände sich in einer realen Landschaftskulisse⁸. Um diese Illusion zu verstärken, wurde der Standort des Betrachters auf eine erhöhte Plattform verlagert und der Zwischenraum bis zur gemalten Landschaftskulisse mit realen Gegenständen, z. T. sogar lebenden Tieren und Menschen, ergänzt. Nachdem derartige Panoramen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig zur Darstellung von Seegefechten bzw. Schlachten der Napoleonischen Kriege dienten, wurde nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 in Paris ein Panorama errichtet, das die Belagerung der Stadt thematisierte⁹. 1889 widmete sich das in Berlin erbaute so genannte Sintflut-Panorama einem biblischen Thema, wobei auch hier dreidimensionale Objekte und Skulpturen integriert wurden. Indem Hintergrund und plastischer Vordergrund eine Einheit bildeten, wurde mittels eines »Himmels von finsterem Gewölk«, »aufschäumenden Fluten« und »wild durcheinandergeworfenem Gethier«, wozu auch ein Mammut zählte, eine für die Besucher beeindruckende dreidimensionale Darstellung der Sintflut ermöglicht, in der charakteristische Formen von Panorama und Diorama ineinandergriffen¹⁰.

Die Adaption des Dioramas für museale Zwecke wird in der Regel den Naturhistorischen Museen zugeschrieben, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts und im Zuge der Wissenschaftspopularisierung nach neuen und attraktiven Wegen der Präsentation von präparierten Tiergruppen suchten. Beim sogenannten Habitat-Diorama, das ebenso wie die ersten musealen Anschauungsbergwerke um 1900 vor allem in den USA und in Schweden entstand, sollten die präparierten Tiere in ihrer natürlichen Größe nicht nur vor einem gemalten Hintergrund sondern im Umfeld ihres Lebensraums gezeigt werden. Anders als bei den begehbaren Panoramen bzw. Dioramen wurde hierzu eine Art »Guckkasten« geschaffen, der dem Museumsbesucher von außen einen Einblick in eine möglichst naturgetreue Situation gestattete. Die bereits bestehenden visuellen Konzepte wurden durch die Anwendung der linearen Perspektive, die Gestaltung des Dioramas in Nischenform mit abgerundeten Wänden als Hintergrund, eine entsprechende Hintergrundbemalung sowie Farbgebung und Beleuchtung des Dioramas mit künstlichem Oberlicht weiterentwickelt. Da man bei den Habitat-Dioramen beabsichtigte, nicht nur über das Tier und einen Teil seines natürlichen Lebens zu berichten, sondern auch über sein Verhältnis zum Naturraum, kam es umso mehr darauf an, die geologischen und landschaftlichen Gegebenheiten sowie die Flora und Fauna eines begrenzten Lebensraum insgesamt so naturgetreu wie möglich darzustellen¹¹.

Bezüglich des unter der Tagesoberfläche umgehenden Bergbaus gab es für die nach authentischer Nachahmung der Realität strebenden Panoramen und Dioramen besondere Ausprägungen. Sie waren dem Umstand geschuldet, dass sich die untertägige Welt modellhaft nur schwer nachbilden ließ. Neben dem gezielten und breiten Einsatz von Funktionsmodellen sowie von Maßstab verkleinernden Dioramen im klassischen

Abb. 3 Halle des ehemaligen Bochumer Schlachthofes als provisorisches Gebäude des Geschichtlichen Bergbau-Museums Bochum kurz nach dessen Gründung, Anfang 1930er Jahre. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).



Abb. 4 Blick in eine Ausstellungshalle des Geschichtlichen Bergbau-Museums Bochum im Provisorium des einstigen Bochumer Schlachthofes, Anfang 1930er Jahre. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).



Guckkasten-Prinzip, wurde deshalb in nahezu allen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit nationalem Vertretungsanspruch gegründeten Technischen Museen in Europa eine besondere Form der Vermittlung etabliert: Das begehbare, als dioramatische Großinszenierung gestaltete Anschauungsbergwerk¹². Das gilt auch für das DBM, wofür schon bei den ersten Planungen Anfang der 1920er Jahre ein Anschauungsbergwerk projektiert worden war. Da das Museum bei seiner Gründung 1930 allerdings zunächst in provisorische Gebäude einziehen musste (**Abb. 3-4**), die seit Mitte der 1930er Jahre nur sukzessive einem repräsentativen Neubau wichen (**Abb. 5**), konnte erst 1937 mit der Auffahrung eines tatsächlich unter Tage angelegten und dadurch bis heute in dieser Hinsicht singulären Anschauungsbergwerks begonnen werden¹³.

Als eine besondere Form innerhalb der Entwicklung der Panoramen sind nun all jene apparativen Einrichtungen zu sehen, die sich zur Veranschaulichung des Gegenstandes der Stereofotografie bedienten und sich damit von den Rundgemälden zur Illustration einer Landschaftskulisse unterschieden. Dass sich die Faszination für die Stereofotografie in breiten Bevölkerungskreisen auch in Deutschland bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts aufrechterhielt, war nicht zuletzt August Fuhrmann (1844-1925) zu verdanken. Er

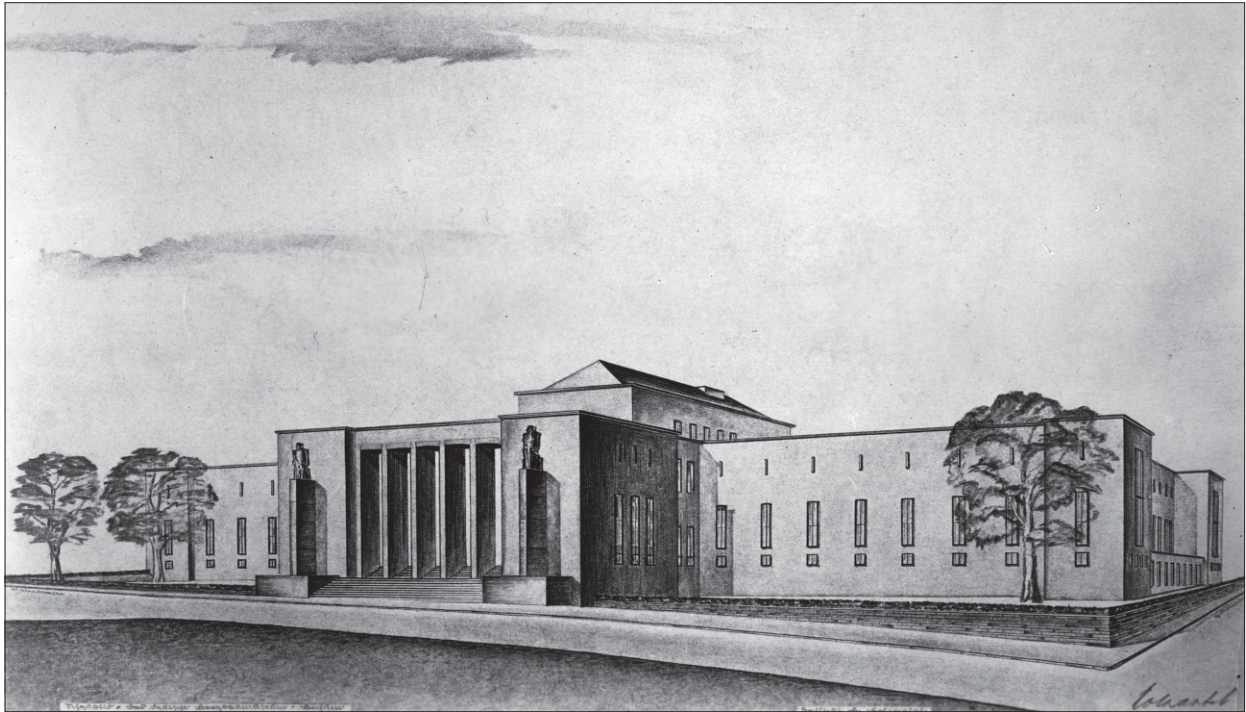


Abb. 5 Ansichtsskizze für den Neubau des heutigen Deutschen Bergbau-Museums Bochum nach Plänen der Architekten Fritz Schupp und Martin Kremmer, um 1933. Fotograf: Bruno Muthherr, Bochum. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).

hatte seit 1880 in Berlin einen stereoskopischen Bilderverleih aufgebaut und in vielen deutschen Städten so genannte Kaiser-Panoramen errichtet. Sie gewannen im späten 19. Jahrhundert durch die geschilderte Form der dreidimensionalen Darstellung eine große öffentliche Attraktivität. Hierbei handelte es sich um imposante, ortsfeste und gasbeleuchtete Einrichtungen mit bis zu 25 Sitzplätzen. Die großformatigen Glas-Stereofotografien wurden in einem dreischichtigen Aufbau (Deckglas, Bildträger und Mattscheibe) hergestellt und hinten auf der Mattscheibe von Hand koloriert. Um 1910 hatte Fuhrmann mehrere hunderttausend Glas-Stereofotografien für annähernd 250 Kaiser-Panoramen im Umlauf, von denen heute nur rund 20 Originale überliefert sind¹⁴. Im wöchentlichen Wechsel brachten sie mehr oder minder aktuelle Bilder des Weltgeschehens, so z. B. von der Pariser Weltausstellung 1889, vom Erdbeben in San Francisco 1906 oder von den ersten Rundflügen des Grafen Zeppelin. Für 20 Pfennig war man vermeintlich hautnah am Geschehen beteiligt.

Fuhrmanns Unternehmen und auch die Stereofotografie verloren seit dem Ersten Weltkrieg und besonders während der 1920er Jahre durch das Vordringen des Kinos an Bedeutung. Während sich die Kaiser-Panoramen zur Aufrechterhaltung ihrer Attraktivität in »Welt-Panorama« umbenannten, waren es vor allem US-amerikanische Verlagshäuser wie Underwood & Underwood sowie die Keystone View Company, die nun umfangreiche Sets namens »Tour of the World« und »Visual Education« mit bis zu 1200 Stereokarten auf den Markt brachten. Inhaltlich verlagerten sich die Sujets der in den Panoramen gezeigten Stereofotografien stärker auf den Bereich der Volksbildung, wie es auch Fuhrmann bereits 1915 bei der Veröffentlichung eines »Goldenen Buchs der Zentrale für Kaiserpanoramen« beabsichtigt hatte. Ziel war vor allem, dass seine Panoramen entweder in öffentliche Trägerschaft übergingen oder deren Besitzern »Subventionen« gewährt werden sollten, »damit die Schüler unentgeltlich Eintritt haben.«¹⁵ Außerdem sollten sich nun auch Arbeiter-, Bildungs- und andere Vereine Panoramen anschaffen.

Die 1920er und frühen 1930er Jahre – mithin also der Zeitraum, in dem das erste Stereo-Panorama im heutigen DBM zur Aufstellung gelangte – gelten in Bezug auf die Entwicklung der Kaiser- bzw. Welt-

Panoramen als Phase der Demokratisierung und Trivialisierung gleichermaßen. Vermochten die Panoramen zuvor vor allem aristokratische, bürgerliche und intellektuelle Besucher anzusprechen, erreichten sie im Zuge der medialen Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts auch jene gesellschaftlichen Schichten, die daran bislang keine oder zumindest wenig Teilhabe hatten. Dass sich die Bildfolgen im Urteil mancher zeitgenössischen Literaten trivialisierten – weil der Konkurrenz des Kinos nicht mehr gewachsen –, formulierte Max Brod 1913 in seinem Buch »Über die Schönheit häßlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit« mit durchaus bissigem Spot: »Billigerweise muß eine harmlose Einrichtung, die auf einem so ganz einfachen physikalischen Kunststückerl, wie das Körperlichsehn ist, beruht, dem neuen und kompliziert-technischen Hervorzauberer beweglicher Landschaften und gar lebendiger Wesen das Feld räumen. Armes Panorama, Vergnügung unserer Großeltern, Überbleibsel der Biedermeierzeit: jetzt erregt unsere Nerven der Kinematograph. Wir wollen beflimmert sein, förmlich von wechselnden Augen aus kreidiger Leinwand heraus angeschaut, nicht selbst ruhig und sanft durch zwei Gucklöcher in eine schwarze Kiste blicken.«¹⁶

DIE BOCHUMER STEREO-PANORAMEN ALS OBJEKTE DES AUTHENTIZITÄTSDISKURSES

Im Kontext der generellen Funktionalitäten von Diorama, Panorama, musealem Anschauungsbergwerk als dioramatischer Großinszenierung sowie der dreidimensionalen und statischen Stereofotografie in Konkurrenz zum Film als musealen Formen der Authentizitätskonstruktion lassen sich folgende Fragen an die Einrichtung der Stereo-Panoramen kurz nach der Gründung des »Geschichtlichen Bergbau-Museums« in Bochum stellen:

- Inwieweit sind die Traditionen und Funktionen von Panorama bzw. Diorama bei der Konzeption des späteren DBM reflektiert und ist dabei das Ziel einer möglichst authentischen Darstellung der Welt unter Tage im zeitgenössischen Verständnis verfolgt worden?
- Hat es konkrete Vorbilder für die Konstruktion der Stereo-Panoramen des DBM gegeben und ist die Aussage, sie seien von den museumseigenen Werkstätten gebaut worden, historisch stimmig?
- Hat der Umstand, dass das Anschauungsbergwerk des DBM erst ab 1937 in Angriff genommen worden ist, die Entscheidung bedingt, mittels der Stereo-Panoramen eine komplementäre Form der vermeintlich besonders »authentischen« Darstellung des Bergbaus bereits bei der Gründung des DBM zu etablieren?
- Existierten in der Gründungsphase des DBM Konzepte, das Medium Film, dessen sich die Branche des Bergbaus früh für unterschiedliche Zwecke bediente¹⁷, gezielt auch für die Unterrichtung der Museumsbesucher einzusetzen?

Die Gründung des »Geschichtlichen Bergbau-Museums« in Bochum erfolgte während der Weltwirtschaftskrise erst nach einem langfristigen Aushandlungsprozess in unternehmerischer und kommunaler Trägerschaft. Durchaus in Abgrenzung zum Deutschen Museum in München schuf sich der für das Deutsche Reich ökonomisch bedeutsame Ruhrbergbau zunächst ein an die Allgemeinheit gerichtetes eigenes »Schaufenster«. Es sollte die im Zuge der Rationalisierung der Branche während der 1920er Jahre erreichten, bergtechnischen Fortschritte darstellen¹⁸. Gestützt von einer Sonderkonjunktur auf Basis der nationalsozialistischen Kriegswirtschaftspolitik – mit dem Ziel einer auf Autarkie ausgerichteten Rohstoffversorgung – sah sich der Ruhrbergbau ab Mitte der 1930er Jahre mit einem gravierenden Belegschaftsmangel konfrontiert. Deshalb sollte das Bochumer Bergbau-Museum zumindest aus seiner Sicht in dieser Phase auch eine Werbung für den Beruf des Bergmanns betreiben.

Diese Aufgabe war insofern anspruchsvoll, als sich nur wenige Menschen außerhalb des Bergbaus von der eigentlichen Arbeitswelt »ein Bild machen« konnten. Abgesehen davon, dass eine Einfahrt in ein Steinkoh-



Abb. 6 Stereo-Panoramen in der Ausstellung »Braune Messe – Deutsche Woche« in Bochum, 29. Juni bis 8. Juli 1934. Fotograf: Bruno Muthherr, Bochum. – (Quelle: montan.dok/BBA 112).

lenbergwerk grundsätzlich nur den (männlichen) Bergleuten selbst vorbehalten war, galten auch die über-tägigen Werksgelände schon für die Familien der Bergarbeiter aufgrund strenger Zugangsbeschränkungen als *terra incognita*.

Daraus ergeben sich folgende weitere Fragestellungen:

- Welche Situationen ließen sich mit den zeitgebundenen fotografischen Techniken angesichts hoher Sicherheitsauflagen zum Explosionsschutz unter Tage realisieren und vor allem welche Aufnahmen wurden wie und mit welcher Absicht in die Stereo-Panoramen aufgenommen?
- Haben aufgrund einer vorwiegend sprachlich vermittelten Form der untertägigen Arbeitswelt des Bergbaus und angesichts eines insgesamt kaum öffentlichen Bildes von der Welt unter Tage die in den Stereo-Panoramen gezeigten, dreidimensional wahrnehmbaren Fotografien umso mehr die Prägung einer authentischen Arbeitswelt des Bergbaus bedingt?
- Inwieweit ist dieser Zusammenhang durch das seinerzeit noch vorherrschende Verständnis von Fotografie als vermeintlich rein dokumentarischer Quelle gestützt worden?
- Hat die das Museum als Gemeinschaftsorganisation des Ruhrbergbaus tragende Westfälische Berggewerkschaftskasse als Bildungs- und Forschungsinstitution¹⁹ gezielt einen heute im Montanhistorischen Dokumentationszentrum (montan.dok) beim DBM verwahrten Fundus an Stereofotografien produziert, der speziell für die Stereopanoramen vorgesehen war?
- Wenn ja, sind diese Fotografien auch an anderer Stelle zu sehen gewesen, und wenn nein, was sagt das für das Bergbau-Museum als »Authentisierungsinstanz«?

DIE STEREO-PANORAMEN IN BEZUG AUF RESTAURIERUNGSFORSCHUNG UND RESTAURIERUNGSETHIK

Es ist davon auszugehen, dass die Stereo-Panoramen des DBM aufgrund ihrer Konstruktion und Fertigungsbedingungen zwar jeweils als Originale anzusehen sind, sie ihre Entstehung jedoch vorrangig dem musealen Vermittlungszweck verdanken. Eine »neutrale« Zeugenschaft etwa für charakteristische Innovati-



Abb. 7 Okularpaar des Bochumer Stereo-Panoramas nach der Restaurierung, 2004. Fotograf: Berthold Brunke, DBM. – (Quelle: DBM).

onsprozesse im Bereich der Bergtechnik kommt ihnen nicht zu. Fraglich ist, ob sie sich baulich gleichen, ob es sich also apparativ um Unikate oder eine Serie handelt (**Abb. 6**). Unter restaurierungswissenschaftlichen Gesichtspunkten sind darüber hinaus die eigentlichen Stereofotografien, die in den Panoramen gezeigt wurden bzw. werden, sicher gesondert zu betrachten.

Fest steht, dass an den Geräten um das Jahr 2000 aufgrund ihres Alters und ihres täglichen Gebrauchs z. T. erhebliche funktionale Mängel aufgetreten waren. Einzelne Panoramen waren nicht mehr betriebsbereit, da u. a. der Motor der Antriebseinheit nicht mehr funktionierte. Die Kugellager der Laufrollen waren blockiert, was an der fehlenden Schmierung der Lager lag und zu einer anschließenden Korrosion geführt hatte. Weiterhin stimmte bei den Stereofotografien der notwendige Abstand von 6,5 cm häufig nicht mehr, darüber hinaus war die Rahmung fehlerhaft, und manche Bilder waren stark verschmutzt. Die Masken hinter den Okularbefestigungen bestanden aus Pappe und waren teilweise eingerissen, an den Okularen löste sich stellenweise der Kitt, mit dem zwei Gläser eines Okulars zusammengehalten wurden (**Abb. 7**). Die Halterungen der Stereofotografien besaßen eine Laufrolle auf einer Führungsschiene und bestanden aus einem abgewinkelten Flachstahl zur Aufhängung und zwei weiteren Flachstählen zur Holzrahmenbefestigung, verbunden mit einer Welle aus Stahl und einem doppelten Holzrahmen (**Abb. 8**). Die Aufhängungen (abgewinkelte Flachstähle mit den Laufrollen) wiesen starke Verformungen auf, wodurch die Halterungen während der Betriebszeit zu viel Spiel hatten. Das führte dazu, dass die Laufrollen von der Führungsschiene sprangen und den Antrieb blockierten. Die auftretenden Kräfte wirkten auf die Aufhängungen und verursachten somit die Verformungen.

Die Holzrahmengestelle wiesen hingegen keine größeren Schäden auf, gleiches galt für die hölzerne Haube. Beleuchtet wurden die Panoramen durch fünf 15 Watt starke Glühlampen, deren Leuchtkraft jedoch nicht mehr ausreichend war. Die Elektrik schließlich entsprach nicht mehr dem inzwischen geltenden Sicherheitsstandard, an manchen Stellen fehlte die Isolierung. Zum größten Teil defekt waren die an den Panoramen befindlichen, höhenverstellbaren Drehhocker.

Von den Werkstätten des DBM ist um 2000 ein Stereo-Panorama mit dem erklärten Ziel restauriert worden, »die optimale Funktion des Stereo-Panoramas wiederherzustellen und diese gleichzeitig zu verbessern; die mechanischen und optischen Schäden sollten beseitigt werden und gleichzeitig das Design verändert (sic!) werden.«²⁰



Abb. 8 Innere Konstruktion des Bochumer Stereo-Panoramas nach der Restaurierung, ca. 2004. Fotograf: Berthold Brunke, DBM. – (Quelle: DBM).

Im Einzelnen sind dazu folgende Maßnahmen erfolgt: Zunächst ein kompletter Austausch des Motors, da keine entsprechenden Kugellager vorhanden waren bzw. beschafft werden konnten. Die Kugellager, die noch in einem guten Zustand waren, wurden neu gefettet und jene, die nicht mehr verwendbar waren, ausgetauscht. Die Flachstähle an der Halterung der Stereofotografien wurden gerichtet, so dass die ursprünglich bestehenden Abstände wieder erreicht werden konnten. Die Haube des Stereo-Panoramas wurde in farblicher Hinsicht neu gefasst. Die Masken und die Halterungen der Okulargläser wurden gefestigt. Die Stereofotografien, bei denen der Abstand nicht mehr stimmte, wurden neu gerahmt und jene von schlechter Qualität ausgetauscht. Schließlich erfolgten eine komplette Säuberung, eine vollständige Erneuerung der Beleuchtung und ein Ersatz der elektrischen Leitungen.

Insgesamt ergibt sich heute der Eindruck, dass die Stereo-Panoramen von den maßgeblichen Akteuren innerhalb des DBM vornehmlich als funktionale Einrichtungen gesehen wurden, deren Praktikabilität oberster Maßstab für die vorgenommenen Restaurierungsarbeiten war. Abgesehen von den darin befindlichen Stereofotografien hat man sie demnach weder als historische Objekte für die Vermittlung einer »authentischen« Arbeitswelt des Bergbaus im Museum noch als zeittypische Zeugnisse für die materielle Ausformung von Stereo-Panoramen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen. Letzteres hätte mindestens eine Veränderung des Designs nicht zugelassen.

DIE STEREO-PANORAMEN ALS OBJEKTE DER VERMITTLUNG IM MUSEUM

Angesichts einer bislang am DBM allenfalls rudimentär durchgeführten Vermittlungsforschung sind entsprechende Aussagen zur den Stereo-Panoramen derzeit kaum zu treffen. Aus zunächst rein heuristischer Perspektive scheinen folgende, im weiteren Verlauf sicher zu ergänzende Fragestellungen möglich:

Relevant wäre zu ergründen, wie sich die Aufstellung und damit die Zuordnung der Stereo-Panoramen zu einzelnen Ausstellungseinheiten im DBM im Zeitverlauf verändert haben. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit überhaupt eine bewusste und zielgerichtete Kontextualisierung der Stereo-Panoramen als solche bzw. der darin gezeigten Stereofotografien zu den sonstigen Themen der Ausstellungseinheiten erfolgt. Zu untersuchen wäre auch, ob und gegebenenfalls zu welchen Zeiten die Stereo-Panoramen in sonstiger

museumsdidaktische Maßnahmen eingebunden worden sind. Unter der Voraussetzung, dass sich die These einer besonderen Authentisierungslogik aus der Frühzeit des Museums belegen lässt, stellt sich ferner die Frage nach der bis heute bei Besuchern gegebenen Attraktivität und Akzeptanz, obgleich wir inzwischen in einem Zeitalter der Bilderflut leben und Abbilder der untertägigen Welt des Steinkohlenbergbaus mindestens in Nordrhein-Westfalen, von wo weiterhin ein Großteil der Museumsbesucher stammt, zum kollektiven Bildgedächtnis zählen.

Dass und wie die angedeuteten Fragestellungen zu detaillieren und zu systematisieren sind, lässt sich an einem Beispiel in Bezug auf die Frühphase der Aufstellung der Stereo-Panoramen andeuten. Im Allgemeinen sind die komplexen und teils widersprüchlichen Beziehungen des Ruhrbergbaus zum nationalsozialistischen Regime heute gut erforscht. Es steht außer Zweifel, dass dessen wirtschaftsbürgerlichen und bürokratischen Führungsebenen eine teils offene Systemtreue repräsentierten, auch wenn es hier zu differenzieren gilt²¹. Vor diesem Hintergrund sind die Gründung des seinerzeitigen »Geschichtlichen Bergbau-Museums« und somit auch die frühzeitig aufgestellten Stereo-Panoramen zu sehen.

Die NSDAP machte sich die Stereofotografie offensichtlich ab 1936 stärker zunutze, nachdem sie deren propagandistisches Potenzial für sich entdeckt hatte. Es war vor allem der langjährige parteipolitische Weggefährte und persönliche Fotograf Hitlers, Heinrich Hoffmann (1885-1957),²² der als selbstständiger Verleger in seinem Medienimperium mit Stammsitz in München den Kontakt zu Otto Schönstein (1891-1958) aufnahm und fortan intensivierte. Letzterer hatte als leidenschaftlicher Stereofotograf bereits 1932 den später in Dießen am Ammersee ansässigen Raumbild-Verlag gegründet. Seine als Alben konzipierten Bilderserien enthielten immer einen Stereobetrachter aus Metall, der sich zusammenklappen ließ²³. Die Verbindung zwischen Hoffmann und Schönstein ergab sich 1936, als es um die Herstellung eines Stereobildbands über die Olympischen Spiele in Berlin ging; ein Jahr später wurde Hoffmann Gesellschafter von Schönsteins Raumbild-Verlag. Während letzterer nunmehr den handwerklich-technischen Teil des Verlags betreute, bestimmte Hoffmann dessen inhaltliche Ausrichtung. Neben parteipolitischen, staatlichen und kulturellen Ereignissen wurde u. a. die stereoskopische Dokumentation »Nationalsozialistischer Musterbetriebe« einbezogen, zu denen ab 1937 beispielsweise der Bochumer Verein für Gußstahlfabrikation oder der seinerzeit größte europäische Montankonzern Vereinigte Stahlwerke AG (VSt) mit Sitz in Düsseldorf zählten. Zur VSt gehörte in Form der Gelsenkirchener Bergwerks-AG eine Vielzahl der Steinkohlenzechen des Ruhrreviers. In vielen dieser Betriebe nahmen zahlreiche Fotografen im Auftrag Heinrich Hoffmanns Stereofotografien für den Raumbild-Verlag auf.

Ferner ist zu berücksichtigen, dass die zumeist auftragsgebundene, auf den Bergbau bezogene Industriefotografie jener Jahre zwischen dem Stil- und Formenrepertoire der Neuen Sachlichkeit und einer reaktionären oder gar völkisch-rassistischen Ideologie oszillierte²⁴. Olge Dommer hat zu Recht formuliert: »Die NS-Propaganda zielte auf die Schaffung positiver Identifikationsmuster und die Schulung eines rassistischen Blicks, der auch lehrte beziehungsweise lernte wegzuschauen und auszublenden. Gemeinschaftsstiftende Motive wie ›Arbeitende Bevölkerung‹, ›Schöne deutsche Landschaft und Städte‹ oder ›Moderne Technik und Ingenieurbauten‹ sollten die nationalsozialistische Welt als Realität konstruieren. In den Stereobildern kam durch die semantische Verschiebung zum ›Raumbild‹ noch die geopolitische Ideologie vom ›Volk ohne Raum‹ hinzu, die die Betrachter der unterschiedlich zusammengesetzten Bildserien vor allem in ihrer nationalsozialistischen ›Heimat‹ verorteten.«²⁵

Es wäre also höchst spannend allein der Frage nachzugehen, welche Stereofotografien konkret im ersten Stereo-Panorama eingesetzt worden sind und welche expliziten wie impliziten Vermittlungsabsichten sowohl seitens der Branche als auch des Museums damit verbunden waren – gerade weil man offensichtlich einkalkulieren konnte, dass sich die Apparaturen eines besonders großen Besucherinteresses erfreuten (Abb. 9).



Abb. 9 Betrachtung des Bochumer Stereo-Panoramas durch eine Abordnung der DAF-Reichsschulungsburg in Erwitte, um 1937. Fotograf: P. Cortz, Bochum. – (Quelle: montan.dok/BBA 112) .

Anmerkungen

- 1) Farrenkopf/Ganzelewski 2005, 12 ff.
- 2) Brunke 2005, 608.
- 3) Baatz 1997, 34f.; H. Wirth 2012, 10.
- 4) von Brauchitsch 2002, 29-34.
- 5) Solf 1990, 245-248.
- 6) Newhall 1998, 106-111; Baatz 1997, 35.
- 7) Buddemeier 1970, 25 ff.
- 8) Oettermann 1980, 7.
- 9) Fritsch 1971, 176.
- 10) Albrecht 2006/2007, 33.
- 11) Wonders 1993, 204f.
- 12) Farrenkopf 2016, 239-264.
- 13) Müller 2005, 512-586.
- 14) Wirth 2012, 13.
- 15) Eicher 2012, 20.
- 16) Brod 1913, 59f.
- 17) Przigoda 2005.
- 18) Hartung 2007, 290f. und passim.
- 19) Kretschmann/Farrenkopf 2014.
- 20) Brunke 2005, 609.
- 21) Seidel 2010.
- 22) o. A. 2002, 207.
- 23) Wirth 2012, 14; Lorenz 2001.
- 24) Vgl. mit weiteren Literaturverweisen: Farrenkopf 2013, 15-18.
- 25) Dommer 2012, 33f.

Literatur

- Albrecht 2006/2007: U. Albrecht, Dioramen in technischen Museen. Geschichte – Beispiele – Zukunft. In: Museum Aktuell, Dez. 2006/Jan. 2007, 32-38.
- Baatz 1997: W. Baatz, Geschichte der Fotografie (Köln 1997).
- von Brauchitsch 2002: B. von Brauchitsch, Kleine Geschichte der Fotografie (Stuttgart 2002).
- Brod 1913: M. Brod, Panorama. In: M. Brod, Über die Schönheit häßlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit (Leipzig 1913) 59-67.
- Brunke 2005: B. Brunke, Die Werkstätten. In: R. Slotta (Hrsg.), 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930 bis 2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums 2 (Bochum 2005) 587-612.
- Buddemeier 1970: H. Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 7 (München 1970).
- Dommer 2012: O. Dommer, Licht und Schatten – in Mono und Stereo. Zur Geschichte der Industriefotografie im Ruhrgebiet. In:

- A. Siebeneicker (Hrsg.), Kaiser, Kohle und Kanal in 3D. Stereofotografie von 1900 bis heute (Essen 2012) 28-35.
- Eicher 2012: T. Eicher, Das Kaiser-Panorama. 3D-Illusionskunst von gestern in Endlosschleife. In: A. Siebeneicker (Hrsg.), Kaiser, Kohle und Kanal in 3D. Stereofotografie von 1900 bis heute (Essen 2012) 16-21.
- Farrenkopf 2013: M. Farrenkopf, Mythos Kohle. Der Ruhrbergbau in historischen Fotografien aus dem Bergbau-Archiv Bochum (Münster 2013).
- 2016: M. Farrenkopf, Das Anschauungsbergwerk als dioramatische Großinszenierung. In: A. Gall / H. Trischler (Hrsg.), Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen. Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte, Neue Folge 32 (Göttingen 2016) 239-264.
- Farrenkopf/Ganzelewski 2005: M. Farrenkopf / M. Ganzelewski, 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum im Spiegel ausgewählter Exponate. Ein Rundgang zur Geschichte des DBM – Kurzführer (Bochum 2005).
- Fritsch 1971: K.-A. Fritsch, Überlegungen zum Bau von Kleindioramen. In: Veröffentlichungen aus dem Übersee-Museum in Bremen. Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde, Reihe B, 2, H. 3 (Bremen 1971) 161-210.
- Hartung 2007: O. Hartung, Museen des Industrialismus. Formen bürgerlicher Geschichtskultur am Beispiel des Bayerischen Verkehrsmuseums und des Deutschen Bergbaumuseums. Beiträge zur Geschichtskultur 32 (Köln u. a. 2007).
- Kretschmann/Farrenkopf 2014: J. Kretschmann / M. Farrenkopf (Hrsg.), Das Wissensrevier. 150 Jahre Westfälische Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung (Bochum 2014).
- Lorenz 2001: D. Lorenz, Der Raumbild-Verlag Otto Schönstein. Zur Geschichte der Stereoskopie. Magazin. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums 27 (Berlin 2001).
- Müller 2005: S. Müller, Das Anschauungsbergwerk. In: R. Slotta (Hrsg.), 75 Jahre Deutsches Bergbau-Museum Bochum (1930 bis 2005). Vom Wachsen und Werden eines Museums 2 (Bochum 2005) 512-586.
- Newhall 1998: B. Newhall, Geschichte der Fotografie (München 1998).
- o.A. 2002: H.-M. Koetzle, Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute (München 2002) 207 s.v. Heinrich Hoffmann (o.A.).
- Oettermann 1980: S. Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums (Frankfurt am Main 1980).
- Przigoda 2005: S. Przigoda (Bearb.), Bergbaufilme. Inventar zur Überlieferung in Archiven, Museen und anderen Dokumentationsstellen in der Bundesrepublik Deutschland, unter Mitarbeit von Holger Menne (Bochum 2005).
- Seidel 2010: H.-C. Seidel, Der Ruhrbergbau im Zweiten Weltkrieg. Zechen – Verbände – Bergarbeiter – Zwangsarbeiter. Veröffentlichungen des Instituts für Soziale Bewegungen, Schriftenreihe C: Arbeitseinsatz und Zwangsarbeit im Bergbau 7 (Essen 2010).
- Solf 1990: K. D. Solf, Fotografie. Grundlagen – Technik – Praxis (Frankfurt am Main 1990).
- Waibl 1997: G. Waibl, Faschistische und nationalsozialistische Fotografie im Vergleich. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970 (Köln 1997) 150-161.
- Wirth 2012: H. Wirth, Die dritte Dimension. Technik und Geschichte der Stereoskopie. In: A. Siebeneicker (Hrsg.), Kaiser, Kohle und Kanal in 3D. Stereofotografie von 1900 bis heute (Essen 2012) 10-15.
- Wonders 1993: K. Wonders, Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History. Acta Universitatis Upsalien-sis 25 (Uppsala 1993).

Zusammenfassung / Summary

Stereo-Panoramen des Deutschen Bergbau-Museums Bochum: Objekte zur Entdeckung einer authentischen Arbeitswelt des Bergmanns

Der Beitrag behandelt mehrere im Deutschen Bergbau-Museum Bochum seit dessen Gründung Anfang der 1930er Jahre existierende Stereopanoramen. Nach Ausführungen zur Historie der Stereofotografie und der Objektgeschichte folgen Überlegungen zu Beglaubigungsstrategien der Präsentation einer »authentischen« Bergmannswelt mittels stereoskopischer Fotografie vor allem in Konkurrenz zu Anschauungsbergwerken als dioramatischen Großinszenierungen. Perspektiven für weitere Forschungsansätze werden sowohl im Hinblick auf restaurierungsethische Probleme im Umgang mit den Stereopanoramen als auch hinsichtlich der politischen Instrumentalisierung der Stereofotografie im Nationalsozialismus durch das Deutsche Bergbau-Museum Bochum gesehen.

Stereo Panoramas of the German Mining Museum Bochum: Objects for Discovering the Authentic Working World of the Miner

The article examines several stereo panoramas that have been in the German Mining Museum Bochum since its foundation at the beginning of the 1930s. Data relating to the history of stereo-photography and object history lead to considerations about authentication strategies in the presentation of the »authentic« miners' world by means of stereoscopic photography, mainly in competition with visitor mines as large diorama displays. The German Mining Museum Bochum (DBM) will consider possible further research approaches in terms of issues relating to stereo-panoramas restoration ethics and the political manipulation of stereo-photography during National Socialism.

EINE WIESE IN DER OBERLAUSITZ

EIN UNERWARTET MULTIPLER KONFLIKTFALL VON »AUTHENTISCH« UND »HISTORISCH«

In naturkundlichen Ausstellungen werden häufig so genannte Dioramen gezeigt. Dies sind Zusammenstellungen von Objekten (Tiere und Pflanzen), die einem natürlichen Lebensraum mit seiner Lebensgemeinschaft entsprechen. Traditionell bestehen sie aus Dermoplastiken (von Wirbeltieren) und/oder Präparaten von Wirbellosen, teilweise mit Präparaten echter Pflanzen oder Pflanzennachbildungen, auf einem künstlichen, aber dem natürlichen Lebensraum nachempfundenen Untergrund und mit einer gemalten Kulisse. Wenn das Diorama gut ausgeführt ist und die perspektivische Verzerrung ideal wiedergibt, öffnet sich das Ensemble für das Auge des Betrachters nach hinten in die Landschaft hinein. Durch das Arrangement aller dieser Elemente entsteht der Eindruck eines dreidimensionalen Ausschnitts aus einem Lebensraum mit der zugehörigen Lebensgemeinschaft in einem »eingefrorenen Zustand«¹, ein Stück »verdichtete Wirklichkeit«. Solche klassischen Dioramen als »Guckkästen in die Biome der Erde« entstanden vor allem seit den 1920er Jahren des 20. Jahrhunderts als Versuch, einem breiten Publikum Bildung und Unterhaltung zu bieten und sind in vielen großen Naturkundemuseen zu finden (etwa in Frankfurt, Berlin, Bonn und Karlsruhe). Sie entsprechen aber oft nicht mehr den Sehgewohnheiten des Publikums – zumindest haben viele Ausstellungskuratoren diesen Eindruck. Und so verschwindet diese traditionelle Präsentationsform zunehmend aus den Museen. In den 2003 eröffneten Ausstellungen des Senckenberg Museums für Naturkunde Görlitz haben auch wir bei den Darstellungen von Lebensräumen und -gemeinschaften auf die gemalten Rückwände verzichtet und eine »neutral-offene Form« der Präsentation gewählt, was von den Besuchern positiv aufgenommen wurde.

So befindet sich in der Dauerausstellung »Tiere und Pflanzen der Oberlausitz« eine Vitrine mit der Darstellung einer zweischürigen Glatthafer-Mahdwiese, also eines artenreichen, aber nicht natürlichen Wiesentyps, der ortsfremde Gräser enthält² und zweimal jährlich – ursprünglich per Hand mit der Sense – gemäht wird³. Diese Vitrine ist aufgrund der aufwendigen Pflanzenpräparation⁴ in der deutschen Museumsszene bekannt⁵. Sie ist aber nicht nur ein präparatorisches Kleinod, sondern gleichzeitig ein Beispiel für einen Konfliktfall bei der Darstellung von »historischen Naturphänomenen«, bei der die multiplen Authentizitäten nach Thiemeyer wie »Werk«, »Exemplar« und »Zeuge« uneindeutig werden und je nach subjektiver Auslegung und Assoziation wechseln können⁶.

Die Vitrine steht in dem Teil der Ausstellung, der das Oberlausitzer Hügelland vorstellt, eine Region, die sich in einem ca. 50km breiten Streifen von Lauban im Osten über Görlitz, Löbau und Bautzen bis Bischofswerda im Westen durch die Oberlausitz zieht. Diese Region ist durch fruchtbare Lössböden gekennzeichnet und wurde bereits vor mehr als 800 Jahren großflächig gerodet, um Flächen für den Ackerbau zu gewinnen⁷. Hier war die Bewirtschaftungsform der zweischürigen Handmahd von Wiesen noch bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs verbreitet. Mit dem Einsatz von Maschinen in der Landwirtschaft, der Veränderung der Viehhaltung, dem Einsatz von Kunstdünger und Pestiziden und vor allem der Aufgabe kleiner Parzellen verschwand dieses Landschaftselement fast völlig aus der landwirtschaftlich intensiv genutzten Region. Nur im Lausitzer Bergland, also ca. 20-30km südlich, blieben artenreiche zweischürige Mahdwiesen erhalten. Wir



Abb. 1 Das Klein-Diorama zeigt ca. 600 Wiesenpflanzen in einer Zusammensetzung, wie sie in einer zweischürigen Mahdwiese miteinander vorkommen. – (Foto W. Xylander).

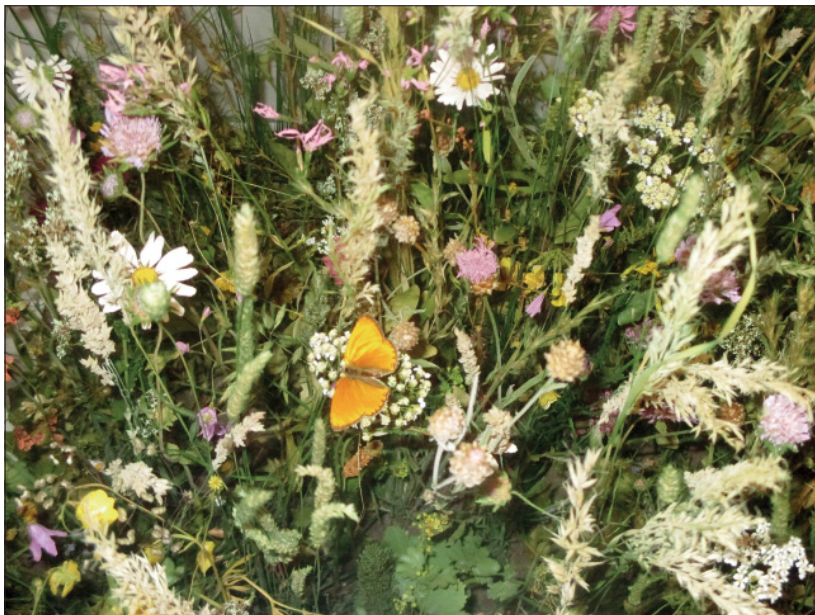


Abb. 2 Aufsicht auf die Wiese mit blühenden Gräsern, tiefer gelegenen Straten von Blütenpflanzen und vereinzelt Insekten. – (Foto W. Xylander).

thematizieren dieses Landschaftselement und die Bewirtschaftungsform, die sie hervorbrachte, demnach in dem Teil der Ausstellung zu einer Region, in der sie früher vorkamen, aber inzwischen verschwunden sind, und nicht dort, wo wir sie heute noch vorfinden. Die Darstellung ist also authentisch in Bezug auf die Komposition der Vegetation aus den vorgestellten Arten, nicht authentisch hingegen in Bezug auf die Regionen, der wir diesen Lebensraumtyp zuordnen.

In jedem Fall zeigt das Ausstellungsstück eine vom Menschen geschaffene und erhaltene Lebensgemeinschaft. Denn die ursprüngliche Vegetation, die so genannte potentiell natürliche Vegetation (PNV), die an diesem Standort mit seinen typischen klimatischen Bedingungen vorkäme und um 1000 n. Chr. noch fast unverändert anzutreffen war, ist längst den Eingriffen des Menschen und seinen landwirtschaftlichen Aktivitäten gewichen. Hier stünden nämlich ohne anthropogene Veränderungen fast flächendeckend Rotbuchenwälder, die allerdings heute auch nur noch kleinräumig vorkommen (weil sie gerodet wurden). Im



Abb. 3 Vor dem Diorama werden die enthaltenen Pflanzenarten mittels der typischen Blütenform und -farbe vorgestellt. – (Foto W. Xylander).

Authentizitätskonflikt zwischen der Darstellung der PNV für diese Region, der anthropogenen Vegetation im Zeitschnitt um ca. 1850 bis 1945 und der Verhältnisse heute entschieden wir uns für die Situation im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert. Die Entscheidungsfindung der Ausstellungsmacher ähnelt der eines Restaurators in einem Gebäude, das Elemente der Gotik, Renaissance und Barock nebeneinander aufweist, von denen die jüngeren die älteren teilweise überlagern und zerstören. Auch der Restaurator muss bei einer denkmalgerechten Restaurierung festlegen, welcher Epoche er das Primat gibt. Wir wollten die artenreiche, naturschutzfachlich wertvolle (weil früher typische) Wiese zeigen. Und zwar in dem Ausstellungsteil, dessen Zentralthema der Eingriff des Menschen in die Landschaft und dessen Auswirkungen auf die Biodiversität ist. Diese Sekundärlebensräume sind in dem Ausstellungsteil zum Hügelland verortet.

Wie ein Gebäude ist ein Lebensraum aber ein Ort natürlicher Dynamik. Nur laufen die Prozesse in der Natur schneller ab. Wenn in einer vom Menschen geschaffenen Landschaft die Bewirtschaftung wegfällt (zum Beispiel weil sie sich nicht mehr lohnt), kehrt die Natur zurück und die Pflanzengesellschaft nähert sich mit der Zeit wieder der potentiell natürlichen Vegetation an. Hier sind wir an einem weiteren Konflikt zwischen Authentizität und menschlichem Wunschdenken. Denn der Mensch hat erst durch die Schaffung eines Mosaiks von Landschaftstypen auf kleinem Raum die Voraussetzungen für sehr artenreiche Lebensräume geschaffen, deren Biodiversität deutlich größer und deren Gemeinschaften deutlich vielfältiger als unter

natürlichen Bedingungen sind. Die Artenzahlen wuchsen in Deutschland bis ins späte 18. Jahrhundert – wie auch andernorts – mit der Schaffung neuer, teilweise spezieller Offenlandtypen durch den Menschen. Der Naturschutz hat sich im Konflikt zwischen der Wiederherstellung a) des ursprünglichen Naturzustandes und b) des Zustands mit der höchsten Biodiversität meist entschieden, die maximale Artenvielfalt zu erhalten. Die Schutzbestrebungen orientieren sich entsprechend häufig an Förderzielen, die die Artenspektren des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts weitgehend konservieren oder wiederherstellen wollen. Als Konsequenz werden im Naturschutz Bewirtschaftungsformen eingesetzt, die heute unwirtschaftlich sind, weil deren Kosten den landwirtschaftlichen Ertrag übersteigen. Nur mittels der (in der Regel staatlichen) Naturschutzförderung sind Erhaltungsmaßnahmen z. B. für Mahdwiesen, Trockenrasen, Sandflächen, Heiden, Fischteiche oder Moore zu finanzieren⁸.

Was wir als erhaltenswerte – weil authentische – Landschaftselemente wahrnehmen, kann im Endeffekt als Beispiel für ein »Disneyland des Naturschutzes« gesehen werden. Von Naturschutzseite wird aber zu Recht dagegen gehalten, dass in diesen sekundären Lebensräumen Arten geschützt werden, deren primäre natürliche Standorte (Flussauen, lichte Wälder etc.) bereits vom Menschen zerstört wurden. Auch schaffen die Mahdwiesen neben der (eher geringen) Heuproduktion andere Werte, beispielsweise in ästhetischer Hinsicht (Blütenreichtum und Bestäubervielfalt⁹) oder für den Bodenschutz (Erosionsvermeidung)¹⁰. Diese Ökosystemleistungen werden in normalen ökonomischen Überlegungen nicht budgetiert, was wiederum zeigt, wie subjektiv menschliche und damit natürlich auch kuratorische Entscheidungen sind.

Die Authentizität des Dioramas bezieht sich auf die Zusammenstellung der Artengemeinschaft, deren früheres Vorkommen in einer Region sowie die Abhängigkeit von einer charakteristischen Bewirtschaftungsform. Das Objekt ist nicht authentisch bezüglich der gezeigten Artenzusammensetzung am dargestellten Ort oder bezüglich deren Ursprünglichkeit für die Region. Hier kollidiert unser Diorama begrifflich, semantisch und inhaltlich – zumindest teilweise – mit den Vorstellungen und Kategorisierungen der Museumsdinge in »Werk«, »Exemplar« und »Zeuge«¹¹:

1. Die Vitrine ist speziell für die Ausstellung entwickelt und ihr Inhalt, also die Pflanzen, sind gezielt gesammelt, zweckspezifisch präpariert und zusammengestellt worden (also nicht wie für eine botanische Sammlung, auf die wir für die Vitrine aus verschiedenen Gründen nicht zurückgreifen konnten). Die einzelnen Objekte sind zwar aus dem »lebensweltlichen Zusammenhang gelöst«, aber nicht »rekontextualisiert« worden, denn sie standen in der Natur nie so wie in der Ausstellung in einer Lebensgemeinschaft beieinander.
2. Die Objekte werden im Rahmen dieser Zweitverwertung zu »Repräsentanten«. Sie sind aber nicht ein Original im Sinne von einem Stück Natur, sondern in dieser Form (wie ein Kunstwerk) neu arrangiert worden. Nicht ihr Ursprung ist authentisch, sondern das, wofür die Zusammenstellung steht. Die Vitrine und ihr Inhalt sind »ein Werk« im Sinne eines Kunstwerks. (Dass ein Spezialist an der Ausführung einer Dermoplastik, am Arrangement einer Vitrine oder eines Dioramas den »Schöpfer«, also den Präparator oder Diorambauer, erkennen kann und dessen Arbeitsergebnisse einem (Präparations-)Stil oder auch einer Schaffensperiode zugeordnet werden kann, unterstreicht den »Werkcharakter« präparatorischer Arbeiten.)
3. Demgegenüber ist jedes gezeigte Einzelobjekt, die genetisch einmaligen Pflanzenindividuen der verschiedenen, morphologisch unterscheidbaren Arten, ein Original, das von einem definierten Standort zu einem bestimmten Zeitpunkt stammt und dort entnommen wurde, und somit ein »Exemplar« und Repräsentant.
4. Schließlich ist die Wiese, eine ehemals typische, durch Bewirtschaftungswechsel selten gewordene anthropogene Biozönose, in ihrer Gesamtheit »Exemplar« für eine typische definierte Lebensgemeinschaft, die sich unter bestimmten Einflüssen (Mahd, Klima, Umgebungsvegetation) einstellt, die in Bezug auf die zugehörigen Florenelemente und deren Häufigkeiten repräsentativ¹² und die in der Natur reproduzierbar ist. Sie ist aber auch »Zeuge« für den Biotoptyp, an den sich der ältere Besucher vielleicht

erinnert und mit dem er emotional-heimatliche oder familiär-persönliche Erinnerungen verknüpft und deren Präsentation als Beweis für ihren Verlust und den negativen Einfluss des Menschen auf die Natur wahrgenommen werden kann¹³.

5. Zu guter Letzt bleibt der beschriebene Authentizitätskonflikt der Vitrine an sich: Die Verortung des Objekts (Hügelland) in der Zeit (heute) ist falsch, war in der Vergangenheit aber richtig, während die Verortung des Vorkommens heute (Oberland, Bergland) erst spät kam und eine »Verlegenheitslösung der Unwirtschaftlichkeit« war, die eine (am typischen Ort verschwundene) Lebensgemeinschaft hat andernorts überleben lassen.

Thiemeyer weist auf den möglichen Kategorienwechsel als »Resultat kuratorischer Praxis« hin. In dem dargestellten Beispiel jedoch ist der Konfliktfall komplexer und zeigt, dass die Zuordnungsmatrix je nach Blickwinkel (fast) alle bi- oder trilateralen Verknüpfungen erlaubt: z. B. als Arrangement (Wiese: Werk, Exemplar, Zeuge), das für einen typischen Biotoptyp steht (zweischürige Mahdwiese: Zeuge, Exemplar) und zusammengesetzt ist aus Einzelobjekten (Pflanzen: Exemplar, bei vom Aussterben bedrohten Arten auch Zeuge). In der musealen Praxis war es am Ende wie stets: Wir haben uns entscheiden und den Konflikt aushalten müssen¹⁴.

Anmerkungen

- 1) Vgl. z. B. Mothes 2013.
- 2) Siehe Hempel 2009, 155 ff.
- 3) Ebenda.
- 4) Düker/Hanelt/Xylander 2006.
- 5) Vgl. ebenda.
- 6) Thiemeyer 2016.
- 7) Bender 2004.
- 8) Bender/Xylander/Stephan 2001; Xylander/Bender 2004; Xylander/Wanner 2006.
- 9) Pfaff/Xylander 1996.
- 10) Xylander 2013.
- 11) Thiemeyer 2016.
- 12) Thiemeyer 2016, 88.
- 13) Vgl. die quasi juristische Funktion nach Thiemeyer 2016, 87.
- 14) Ich danke meinem Kollegen Prof. Dr. Karsten Wesche für hilfreiche Anmerkungen zu diesem Manuskript und Dr. Achim Saupe für Anregungen während der Niederschrift.

Literatur

- Bender 2004: J. Bender, Führer durch die Ausstellung. Staatliches Museum für Naturkunde Görlitz (Görlitz 2004).
- Bender/Xylander/Stephan 2001: J. Bender / W. E. R. Xylander / R. Stephan, Lösungsansätze im Zielkonflikt zwischen Rekultivierung und Naturschutz in der Bergbausanierung. Wiederherstellung eines Libellengewässers auf Halden des Braunkohletagebaus Berzdorf. Abh. Ber. Naturkundemuseum Görlitz 73 (Görlitz 2001) 3-8.
- Düker/Hanelt/Xylander 2006: C. Düker / M. Hanelt / W. Xylander, Eine Wiese in der Oberlausitz. Pflanzenpräparation am Staatlichen Museum für Naturkunde Görlitz. *Museumskunde* 71/1, 2006, 62-64.
- Hempel 2009: W. Hempel, Die Pflanzenwelt Sachsens von der Späteiszeit bis zur Gegenwart. Sächsische Landesstiftung Natur und Umwelt – Naturschutzfond (Jena 2009).
- Mothes 2013: W. Mothes, Von Bären und Hasen. Dioramen in deutschen Naturkundemuseen (Mannheim 2013).
- Pfaff/Xylander 1996: S. Pfaff / W. E. R. Xylander, Nahrungspflanzenspezifität und Blumenstetigkeit bei imaginalen Hesperiden (Insecta: Lepidoptera). *Verh. Westdt. Entom. Tag 1995, Löbbecke-Museum (Düsseldorf 1996)* 37-45.
- Thiemeyer 2016: T. Thiemeyer, Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Historische Authentizität (Göttingen 2016)* 80-90.
- Xylander 2013: W. E. R. Xylander, Dynamische Erde – Dynamischer Boden. »Critical Zone« Pedosphäre in Wechselwirkung zwischen Hydrosphäre, Lithosphäre, Biosphäre und Atmosphäre. In: B. Voigt (Hrsg.), *BodenLeben (München 2013)* 34-43.
- Xylander/Bender 2004: W. E. R. Xylander / J. Bender, Animal Species and Zoocoenoses of Former Open Cast Lignite Mines in Eastern Germany. *Aspects of Mining, Reclamation and Conservation, Peckiana* 3, 2004, 155-165.
- Xylander/Wanner 2006: W. E. R. Xylander / M. Wanner, Impacts for Conservation? Biocoenoses on Military Training Areas and Lignite Mining Sites in Lusatia. *Abh. Ber. Naturkunde Magdeburg* 29, 2006, 137-152.

Eine Wiese in der Oberlausitz. Ein unerwartet multipler Konfliktfall von »authentisch« und »historisch«

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem naturhistorischen Diorama als »verdichteter Wirklichkeit«. Anhand eines Wiesendioramas aus dem Naturkundemuseum Görlitz erörtert er die vielfältigen Konfliktlinien, die bei der Präsentation einer Mahdwiese des Oberlausitzer Hügellandes zu berücksichtigen waren. Zu entscheiden war unter anderem, welche »Zeitschicht« rekonstruiert werden sollte, denn aufgrund einer Intensivierung der Landwirtschaft sind derartige Mahdwiesen mit ihrer hohen Artenvielfalt heute, im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, nur noch selten in der Region zu finden – und eher im Oberland als im Hügelland, in dem das Diorama in der Ausstellung verortet ist und wo dieser Lebensraumtyp bis vor hundert Jahren prägend war. Zugleich reflektiert der Beitrag, dass bei der musealen Darstellung von Naturphänomenen in Raum und Zeit Kategorien wie »Werk«, »Exemplar« und »Zeuge« (Thomas Thiemeyer) uneindeutig werden und je nach subjektiver Auslegung changieren können.

Grassland in Upper Lusatia. An Unexpected Multiple Conflict between »Authentic« and »Historical«

The article examines the natural-history diorama as »concentrated reality«. Based on a grassland diorama in the Naturkundemuseum Görlitz, it examines multiple conflicting points of view that had to be taken into account when presenting an area of grassland in the Upper Lusatian hill country. One of the decisions that had to be made was which »slice of time« was to be reconstructed because, unlike in the 19th century, more intensive farming has now made such grasslands with their rich biodiversity a rarity in the region. They are more likely to be found in the uplands than in the hill country. The diorama in the exhibition is set in the hill country and, until a century ago, this was the typical habitat there. At the same time, the article reflects that categories such as »work«, »specimen« and »witness« (Thomas Thiemeyer) become ambiguous and can vary depending on subjective interpretations.

AUTHENTIZITÄT IN DER WAHRNEHMUNG UND BEWERTUNG VON MUSEUMSOBJEKTEN

ERGEBNISSE EMPIRISCHER BESUCHERSTUDIEN AUS DEM DEUTSCHEN MUSEUM
IN MÜNCHEN

GIBT ES EINE AURA DES ORIGINALS?

Die erste elektrische Lokomotive, der Patent-Motorwagen von Carl Benz oder echtes Mondgestein – nicht nur im Deutschen Museum gehören authentische Objekte nach wie vor zu den Hauptattraktionen in vielen Ausstellungen. Die Originale entführen die Museumsbesucher in fremde Welten und strahlen eine besondere Faszinationskraft aus – so lautet jedenfalls die weit verbreitete Annahme. Doch gibt es diese Aura des Originals wirklich? Nehmen Museumsbesucher Originale tatsächlich anders wahr als identische Nachbildungen?

Für die Sammlungen eines Museum ist der hohe Stellenwert von authentischen, historisch bedeutsamen Originalen unbestritten. Denn sie sind prestigeträchtig, von hohem ökonomischem Wert und ermöglichen historische Forschung. Viele Museumsexperten betonen aber auch die Bedeutung von originalen Objekten für die Präsentation in den Ausstellungen und gehen von einer besonderen Wirkung der Originale auf die Betrachter aus¹. Denn als »Zeitzeugen« sei es diesen Objekten möglich, Geschichten aus vergangenen Epochen, von fernen Orten und berühmten Personen zu erzählen². Ob die Museumsbesucher diese Geschichten auch hören und authentische Objekte von historischer Bedeutung für sie eine besondere Rolle spielen, wurde bislang jedoch kaum empirisch überprüft.

DIE WIRKUNG VON AUTHENTISCHEN OBJEKTEN – FORSCHUNGSSTAND

Insgesamt handelt es sich bei der Wirkung von authentischen Objekten im Museum um ein beliebtes Thema innerhalb vieler Forschungsdisziplinen. So wird in der Museumsforschung davon ausgegangen, dass Museumsbesucher authentische Objekte, aber auch Objekte generell, im Vergleich zu anderen Ausstellungselementen wie Texten oder Abbildungen höher bewerten und besser verarbeiten³. In einer groß angelegten Studie der Smithsonian Institution zeigte sich, dass das Betrachten von authentischen Objekten von Museumsbesuchern als besonders zufriedenstellende Museumserfahrung empfunden wird⁴.

Jenseits des Museumskontextes findet man einige kognitionspsychologische Studien, die sich mit Wirkunterschieden von Objekten beschäftigt haben, die allein auf die unterschiedliche historische Bedeutung dieser Objekte zurückzuführen sind. In diesen Studien wird deutlich, dass Authentizität im Sinne von Bedeutsamkeit und Einzigartigkeit ein wichtiges Merkmal von Objekten und Besitztümern zu sein scheint. So wurden authentische Objekte wie etwa die erste Glühbirne im Vergleich zu entsprechenden, zunächst unbedeutend erscheinenden Gegenständen aus dem alltäglichen Leben wie etwa eine gewöhnlich, handelsübliche Glühbirne als wertvoller eingeschätzt und riefen ein höheres Bestreben hervor, sie aufzubewahren, zu besitzen oder zu berühren⁵. Die empirische Forschung zu diesem Thema vergleicht vor allem authentische Objekte

mit Nachbildungen oder Fälschungen dieser Objekte sowie Gegenstände von prominenten Persönlichkeiten mit entsprechenden Alltagsgegenständen⁶.

Auch die Neurowissenschaften haben sich dieser Thematik gewidmet und konnten mithilfe von bildgebenden Verfahren zeigen, dass bei der Betrachtung von Originalen andere Hirnareale aktiv sind als bei der Betrachtung von Kopien⁷. Konstruktivistische Ansätze innerhalb der Anthropologie, Ethnologie und der Kulturwissenschaften betonen schließlich, dass Authentizität nichts dem Objekt innewohnendes ist, sondern durch die Interaktion zwischen Menschen und Dingen entsteht⁸.

WAS IST EIN AUTHENTISCHES OBJEKT?

Der Begriff *authentisch* erfreut sich großer Beliebtheit und wird in den unterschiedlichsten Kontexten gebraucht. Entsprechend unterschiedlich fallen auch die Bedeutungen des Begriffes aus, weshalb eine genaue Definition unbedingt nötig ist. Legt man eine sehr breite Definition zugrunde, handelt es sich bei einem authentischen Objekt um einen drei-dimensionalen, materiellen und prinzipiell funktionsfähigen Gegenstand in Abgrenzung zu einer medialen Repräsentation wie beispielsweise einer Fotografie.

Während die Fotografie eines Objekts auf den ersten Blick als Reproduktion eingeordnet werden kann, gibt es auch Reproduktionen, die sich nicht sichtbar vom authentischen Objekt unterscheiden. Gegenstände, die speziell für Ausstellungen konzipiert wurden, wie Nachbildungen von Originalen, Modelle oder aber auch Demonstrationen, zeichnen sich zwar auch durch die Attribute Materialität und oft auch durch ihre Verwendbarkeit aus, trotzdem stehen sie nicht für sich selbst, sondern repräsentieren das Original. In einer etwas engeren Definition handelt es sich daher bei authentischen Objekten um Gegenstände, die entweder in der realen Welt entstanden sind oder für bestimmte Zwecke hergestellt wurden⁹. Der Begriff authentisch ist in diesem Fall gleichbedeutend mit *original*.

In einer noch engeren Definition darf der Begriff authentisch nur für solche originalen Objekte verwendet werden, die in einer physischen Verbindung mit einem bedeutenden historischen Ereignis, einer Entwicklung oder einer berühmten Person standen¹⁰. Beispiele für solche Objekte sind die Ausrüstung einer Raumfahrtmission, Instrumente von berühmten Wissenschaftlern (beide können einen bestimmten Gebrauch bezeugen) oder Erfindungen, die einen wissenschaftlichen Meilenstein markierten und insofern als »Werk« gelten können¹¹.

Ein anderer Aspekt von authentischen Objekten ist ihre Einzigartigkeit. Ein Objekt wird also nur dann als authentisch bezeichnet, wenn es sich um ein einzelnes Exemplar handelt, von dem keine (oder nur sehr wenige) Kopien existieren¹². Bedeutsamkeit und Einzigartigkeit sind häufig eng miteinander verknüpft. Ein typisches Beispiel ist der Patent-Motorwagen Nr. 1 von Carl Benz aus dem Jahr 1886, der nur einmal gebaut wurde und im Deutschen Museum in München ausgestellt ist.

In den Studien des Deutschen Museums in München und des Instituts für Wissensmedien in Tübingen, die im Folgenden dargestellt werden sollen, wurde eine Definition für authentische Objekte zugrunde gelegt, in der sowohl die Originalität als auch die historische Bedeutsamkeit der Objekte eine Rolle spielen. *Authentische Objekte sind hier definiert als originale Objekte, die einen Zweck in der Welt außerhalb des Museums erfüllten, nicht nur für Ausstellungszwecke hergestellt wurden und zudem von historischer Bedeutung sind.*



Abb. 1 Vitrinensensemble zum Thema Nanotechnologie.

BESUCHERSTUDIEN IM DEUTSCHEN MUSEUM – FORSCHUNGSFRAGEN UND FORSCHUNGSDESIGN

Die Forschungsfragen, die diesen Studien zugrunde liegen, können zu insgesamt drei Kernfragen zusammengefasst werden.

1. Nehmen Museumsbesucher authentische Objekte anders wahr als identische Nachbildungen?

Hier stellt sich im Detail beispielsweise die Frage, ob Besucher überhaupt wahrnehmen, ob sie ein authentisches Objekt vor sich haben oder nicht, oder was genau die Authentizität für die Besucher ausmacht. Rufen Originale andere Assoziationen hervor als Nachbildungen? Und: Lassen sich Unterschiede feststellen zwischen »gewöhnlichen« originalen Objekten von historischer Bedeutung und Originalen mit »signifikanter« historischer Bedeutung?

2. Bewerten Museumsbesucher authentische Objekte anders als identische Nachbildungen?

Wird der ökonomische Wert von Originalen anders eingeschätzt als der von Nachbildungen, werden Originale lieber berührt oder besessen als Nachbildungen? Und natürlich: Warum ist das so bzw. warum ist das nicht so?

3. Welche anderen Faktoren – neben Authentizität – beeinflussen die Wahrnehmung und die Bewertung von Objekten bei Museumsbesuchern?

Welche Eigenschaften muss für die Besucher ein gutes Ausstellungsobjekt sonst noch aufweisen – außer, dass es ein authentisches Objekt ist?

Die Studien wurden im Deutschen Museum in München, einem der größten Wissenschafts- und Technikmuseen weltweit, durchgeführt. Beiden Studien lag ein experimentelles Design zugrunde, wobei jeweils der Status der präsentierten Objekte variiert wurde.

Studiendesign »Neue Technologien«

Für die erste Studie wurde in der Ausstellung »Neue Technologien« ein kleines Ausstellungsensemble konzipiert. Es bestand aus drei in einer Reihe angeordneten Vitrinen, die mit unterschiedlichen Aufbauten zu Themen aus dem Bereich der neuen Technologien bespielt wurden (vgl. **Abb. 1**).

Während des Experiments wurde der Authentizitätsstatus der in den beiden äußeren Vitrinen ausgestellten Objekte systematisch variiert. Dazu wurden die Objekte den Besuchern abwechselnd als Originale oder als Nachbildungen präsentiert. Ausgetauscht wurde dabei aber nur die Information auf dem Label, das die Objekte entweder als Originale oder aber als identische Nachbildung auswies. Die Objekte selbst wurden hingegen nicht ausgetauscht (vgl. **Abb. 2**).

Insgesamt wurden 56 teilstrukturierte Interviews mit Besuchern geführt, die direkt in der Ausstellung »Neue Technologien« rekrutiert wurden. Dabei wurden nur Besucher angesprochen, die die drei Experimentalvitrinen aus eigenem Antrieb angesehen hatten. In den Interviews sollten die Teilnehmer die drei-dimensionalen Objekte, die sie in den Vitrinen gesehen hatten, in eine Rangreihenfolge bringen, beginnend mit dem Objekt, das sie am besten fanden. Parallel dazu wurden sie gebeten, ihre Entscheidung zu begründen und die Kriterien zu nennen, nach denen sie die Objekte eingestuft hatten. Falls die Teilnehmer den Authentizitätsstatus der Objekte nicht bereits in ihren Ausführungen aus eigenem Antrieb angesprochen hatten, wurden sie im nächsten Schritt gefragt, ob es sich bei den einzelnen Objekten in den Vitrinen um Originale oder Nachbildungen gehandelt habe. Unabhängig von der Richtigkeit ihrer Einordnung der Objekte als Originale oder Nachbildungen wurden die Teilnehmer anschließend aufgefordert zu beschreiben, was sich verändern würde, wenn es sich anstatt eines Originals um eine Nachbildung handeln würde oder umgekehrt.

Studiendesign »Raumfahrt«

In einer zweiten Studie wurden in der Raumfahrt-Ausstellung des Deutschen Museums zwei Objekte mit evidenter historischer Bedeutung ausgewählt: ein Stück Mondgestein und ein Raumanzug. Das Mondgestein, das zusammen mit einer kleinen Deutschlandflagge und einer Widmung des ehemaligen US-Präsidenten Nixon in einer Vitrine ausgestellt ist, kam mit der letzten APOLLO-Mission zur Erde. Der russische Raumanzug Sokol KV-2 wurde von dem deutschen Astronauten Klaus-Dietrich Flade während einer Mission zur MIR-Raumstation im März 1992 getragen.

Wie in der Studie in der Ausstellung »Neue Technologien« wurde auch in dieser Studie der Status der Objekte systematisch variiert. Da aus der Präsentation der beiden Objekte in der Ausstellung hervorgeht, dass es sich um Originale handelt, wurde in der Originalbedingung keine Veränderung in der Ausstellung vorgenommen. Lediglich in der Nachbildungsbedingung wurde neben den Objekten jeweils ein Plakat im Format DIN A0 aufgestellt, das die Besucher darauf aufmerksam machte, dass es sich aufgrund von Restaurierungsarbeiten am Original beim jeweiligen Objekt um eine 1:1-Nachbildung handele (vgl. **Abb. 3-4**). Wie in der ersten Studie in der Ausstellung »Neue Technologien« wurden die insgesamt 120 Teilnehmer direkt in der Ausstellung rekrutiert. Voraussetzung für die Ansprache der Besucher war, dass sie das Objekt sowie – in der Nachbildungsbedingung – auch das ausgestellte Plakat mindestens 30 Sekunden betrachtet

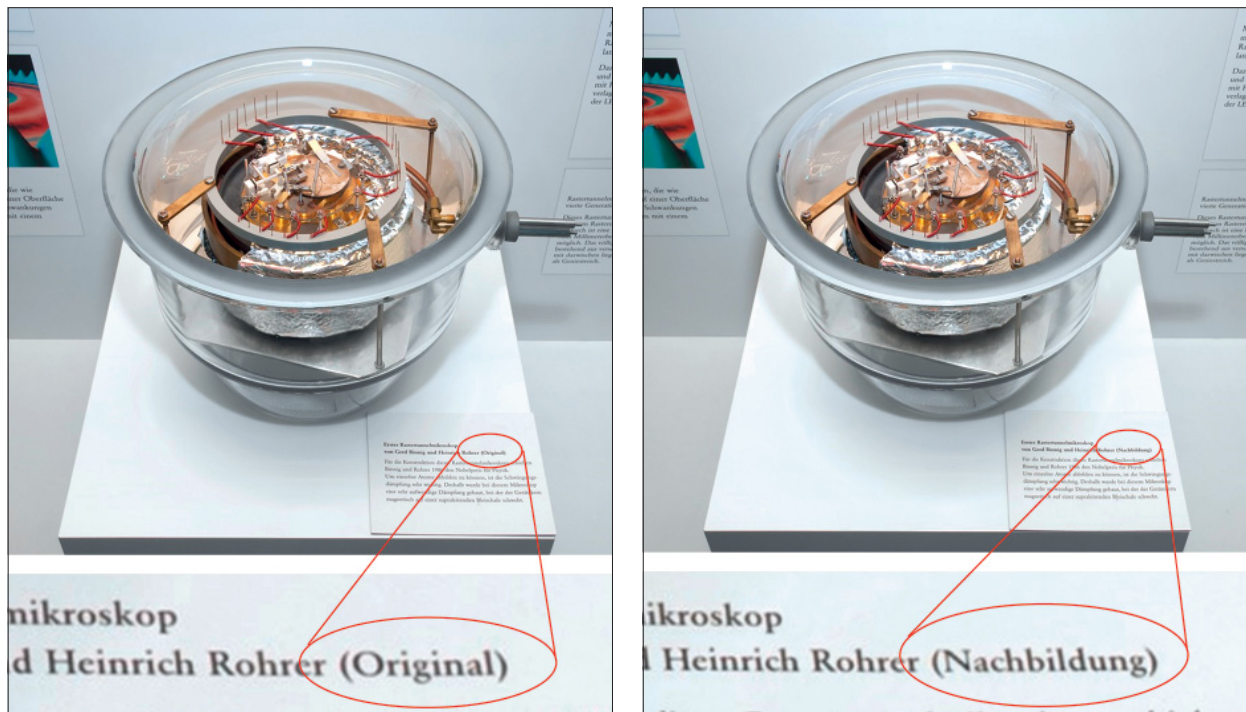


Abb. 2 Präsentation des Rastertunnelmikroskops als Original und als Nachbildung.

hatten. Die Besucher wurden zuerst gebeten, einen Fragebogen auszufüllen, und danach in einem halbstrukturierten Interview mündlich zu ausgewählten Aspekten befragt.

Der Fragebogen war auf Basis der Ergebnisse des Interviews in der ersten Studie entwickelt worden und enthielt Fragen zur Erwartung an Museumsobjekte sowie zu Besonderheiten von Originalen im Allgemeinen. Der Hauptteil des Fragebogens beschäftigte sich mit dem ausgestellten Objekt – Mondgestein oder Raumanzug – und beinhaltete Fragen zum Status des ausgestellten Objekts, zum persönlichen Bedürfnis, das Objekt anzufassen oder zu besitzen¹³ sowie zur Einschätzung des Objektwerts¹³.

Im darauf folgenden Interview sollten die Besucher beschreiben, was ihnen durch den Kopf gegangen war, als sie das Objekt betrachteten. Falls der Interviewte die Sprache nicht selbst darauf gebracht hatte, wurde das Thema im nächsten Schritt auf den Status des Objekts gelenkt. Die Teilnehmer wurden gebeten, das Objekt als Original oder Nachbildung einzuordnen und ihre Aussage zu begründen. Wie in der ersten Studie ging es im letzten Teil des Interviews darum, was sich ändern würde, wenn anstelle des Originals eine Nachbildung ausgestellt gewesen wäre oder umgekehrt.

Im Folgenden werden die wichtigsten Ergebnisse der Studien zusammengefasst und diskutiert¹⁴.

ERGEBNISSE DER BESUCHERSTUDIEN UND DISKUSSION

Relevanz von Authentizität im Sinne von Originalität und historischer Bedeutung

Die Auswertung der Studien zeigte, dass authentische Objekte im Sinne von historisch bedeutsamen Originalen – zumindest für die Besucher eines Wissenschafts- und Technikmuseums – eine geringere Rolle spielen als häufig angenommen wird. So erhielten in der Studie in der Ausstellung »Neue Technologien« Originale keine höheren Rangplätze als identische Nachbildungen. Die Bewertung der Objekte war hingegen ab-



Abb. 3 Präsentation des Mondgesteins als Original und als Nachbildung.

hängig von anderen Kriterien, die zu einem großen Teil unabhängig vom Authentizitätsstatus der Objekte waren und weiter unten ausführlich diskutiert werden. Obwohl die Objekte der Studie in der Raumfahrt-Ausstellung im Gegensatz zu den in der Ausstellung »Neue Technologien« präsentierten Objekte von signifikanter historischer Bedeutung waren und in einem emotionaleren Kontext präsentiert wurden, zeigte sich hier ein ganz ähnliches Bild: Die Authentizität der Objekte spielte nur für die Hälfte der befragten Besucher eine relevante Rolle; die Besucher wollten Originale weder lieber anfassen oder besitzen als identische Nachbildungen, noch schätzten sie ihren Wert höher ein. Es ist also anzunehmen, dass für die meisten Besucher Nachbildungen grundsätzlich keinen geringeren Stellenwert als Originale haben.

Authentizitätsdimensionen

Insgesamt kristallisierten sich in den Interviews beider Studien fünf Dimensionen von Authentizität heraus: Geschichte, Charisma, Seltenheit, Prestige und Funktionalität / Vollständigkeit (*history, charisma, rarity, prestige, functionality / completeness*). Zur Dimension *Geschichte* wurden Ausführungen der Besucher zusammengefasst, die sich auf die Fähigkeit authentischer Objekte beziehen, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Diese Dimension entspricht der Perspektive Korffs auf authentische Objekte, der in ihnen Zeitzeugen sieht, deren Faszination durch ihre gleichzeitige Nähe und Ferne zustande kommt¹⁵.



Abb. 4 Präsentation des Raumanzugs als Original und als Nachbildung.

Während die Dimension *Geschichte* vor allem Bemerkungen der Besucher umfasst, die sich ganz rational auf den erleichterten Zugang zur Geschichte durch das authentische Objekt beziehen, folgen die Aussagen, die der Dimension *Charisma* zugeordnet werden können, einer eher irrationalen Argumentation. Authentischen Objekten wird eine gewisse »Aura« zugesprochen, die nur durch das Original transportiert werden kann. Diese Aussagen bestätigen den Begriff der »Aura des Originals«, der von Walter Benjamin in seinem berühmten Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« von 1936 geprägt wurde und in der Museumsliteratur seither vielfach zitiert wird¹⁶.

Die Dimension *Seltenheit* fasst Aussagen zusammen, in denen sich die Besucher auf die besondere Gelegenheit beziehen, ein seltenes oder gar einzigartiges Objekt zu betrachten. Das Wissen um die Einzigartigkeit und Besonderheit solcher Objekte wird oft durch die Berichterstattung in den Massenmedien befördert, die sich gerne auch seltenen Objekte widmet und diese dadurch mit Bedeutung auflädt¹⁷.

Die Bedeutung, die meistens mit der Seltenheit der Objekte einhergeht, wird in der Dimension *Prestige* erkennbar. Besucher, die sich auf diese Dimension beziehen, sprechen von der Aufwertung und der Steigerung der Reputation eines Museums durch die Ausstellung von Originalen. Genauso kann sich das Prestige aber auch auf die Besucher selbst beziehen, die sich durch das Betrachten der prestigeträchtigen Originale ebenfalls aufgewertet fühlen. Dieser Aspekt von Authentizität findet sich auch in Theorien zum Museum als Ort der sozialen Abgrenzung und der Identitätskonstruktion durch die Beschäftigung mit Objekten¹⁸.

Schließlich wurde in den Interviews eine weitere Dimension von Authentizität erkennbar, die sich grundlegend von den bisher aufgeführten Dimensionen unterscheidet: die uneingeschränkte *Funktionalität* bzw. *Vollständigkeit*. Im Gegensatz zu den anderen Dimensionen, die sich alle auf die Identität eines Objekts

beziehen, das bereits seit vielen Jahren existiert und eine wichtige Rolle in der Geschichte spielte, liegt dieser Dimension eine material-orientierte Sicht auf die Authentizität von Objekten zugrunde. Aus dieser Perspektive kann nur ein Original, bei dem kein Detail fehlt, uneingeschränkt funktionieren, während eine Nachbildung niemals so detailgetreu gebaut sein kann, dass alles so funktioniert wie beim Original. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass keines der Objekte in Aktion gezeigt wurde, und allein die Vorstellung, dass etwas nicht funktionieren könnte, einen Authentizitätsverlust zur Folge hätte.

Der Aspekt der Funktionalität spielte vor allem bei solchen Objekten eine Rolle, deren Funktionsweise von Interesse war. Bei Objekten wie beispielsweise einem Stück Mondgestein, bei denen es sich nicht um technische Instrumente oder andere *funktionsierende* Objekte handelt, zeigte sich diese Dimension als *Vollständigkeit*. Denn laut der Besucher, die sich auf diese Dimension bezogen, könne keine noch so gute Nachbildung 100-prozentig originalgetreu sein. Da es sich bei der 100-prozentigen Detailtreue um eine Voraussetzung der Funktionsfähigkeit eines Objekts handelt, kann die *Vollständigkeit* als Vorstufe der *Funktionalität* angesehen werden. Ob sich die zugrunde liegende Dimension als Vollständigkeit oder Funktionalität manifestiert, hängt demnach vom Objekttypus ab.

Kriterien für die Bewertung von Museumsobjekten

Die erste Studie in der Ausstellung »Neue Technologien« erbrachte zwölf Kriterien für die Bewertung von Museumsobjekten, die zu drei übergeordneten Kategorien zusammengefasst werden können. Eine dieser Kategorien war das Erscheinungsbild des Objekts (*appearance*), wobei vor allem der visuelle Eindruck eines berühmten, seltenen oder fremden Objekts eine Hauptrolle spielt. Ebenfalls wichtig sind ästhetische Aspekte, die nicht nur mit der Schönheit eines Objekts verbunden sind, sondern auch mit der besonderen Begabung oder Fertigkeit des Herstellers oder einem besonders gelungenen Zusammenspiel von Design und Funktion, was vor allem bei technischen Objekten eine Rolle spielen dürfte. Entsprechend kamen auch andere Studien zu dem Ergebnis, dass unterschiedliche Objekttypen nach unterschiedlichen ästhetischen Dimensionen bewertet werden¹⁹.

Eine andere Hauptkategorie war die Vermittlung von Wissen durch das Objekt (*intellectual insights*). Hier bezogen sich die Besucher auf die Faszination der Technik, ihre historische Entwicklung und auf ihre Auswirkungen auf Kultur und Gesellschaft. Zudem wurde großer Wert auf die verständliche Vermittlung der Funktionsweise der Objekte gelegt.

Die dritte Hauptkategorie umfasst Kriterien der Bewertung, die auf individuelle Eigenschaften der Besucher zurückgehen (*personal characteristics*). Die Kriterien bestätigten den in mehreren empirischen Studien gut überprüften Einfluss von Vorwissen und Interesse auf die Beschäftigung der Besucher mit Museumsobjekten oder anderen Ausstellungsgegenständen²⁰. Allerdings zeigten sich diese beiden Variablen in der vorliegenden Studie etwas differenzierter. So konnte zwischen einem grundsätzlichen und vor allem theoretischen Interesse sowie einem sehr praktischen Interesse am Thema aufgrund seiner Alltagsrelevanz unterschieden werden. Auch das Vorwissen manifestierte sich in zwei unterschiedlichen Ausprägungen, nämlich einerseits als persönliche Erfahrung oder Vertrautheit mit dem Objekt und andererseits als kognitive Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, um die Funktionsweise des Objekts begreifen zu können.

Authentisierung durch die Inszenierung im Museum

Die Studie in der Raumfahrt-Abteilung brachte eine Vielzahl an Eigenschaften hervor, die die Besucher Originalen oder Nachbildungen zuschreiben. Bemerkenswert war hier vor allem, dass Besucher, die das Objekt für eine identische Nachbildung des Originals gehalten hatten, dem Objekt oft ähnliche Eigenschaften zuschrieben wie Besucher, die dachten, sie hätten ein Original in der Vitrine gesehen. Obwohl eine Nachbildung zumeist nicht außergewöhnlich aufgrund ihrer Seltenheit oder besonderen Herkunft ist, übertrugen die Besucher diese Eigenschaften des Originals direkt auf die identische Nachbildung. So scheint es, dass die »Aura des Originals« tatsächlich auf die Nachbildung übertragen wird und die Inszenierung der Objekte einen größeren Effekt haben kann als ihre Authentizität²¹. Eng verknüpft mit der Inszenierung eines Objekts ist auch der Kontext, in dem es präsentiert wird. So verleihen Museen mit einer weltweiten Reputation wie das *British Museum* sogar Fälschungen berühmter Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen oder archäologischer Funde noch ein Gütesiegel der Authentizität²². Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die Besucher der Studie in der Abteilung Raumfahrt des »Deutschen Museums« die Objekte oft nicht aufgrund ihrer Kennzeichnung als Originale oder Nachbildungen als solche einordneten, sondern eher aufgrund ihrer Präsentation in einem Museum.

Primat der Wissensvermittlung

Die Ergebnisse beider Studien legen wiederholt nahe, dass die Originalität der ausgestellten Objekte von geringerer Bedeutung ist als oftmals angenommen wird. Wie in der Studie in der Ausstellung *Neue Technologien* deutlich wurde, werden Objekte höher bewertet, wenn sie technische Prozesse sichtbar machen können und wissenschaftliche Ergebnisse verständlich illustrieren. So äußerten manche Besucher unter bestimmten Bedingungen ganz explizit den Wunsch nach Modellen, bei denen der Schwerpunkt auf der didaktischen Visualisierung wissenschaftlicher und technischer Zusammenhänge liegt und nicht auf einem möglichst authentischen Eindruck durch das originale, historisch bedeutsame Objekt²³. Allerdings wurden Objekte nicht nur nach ihrer Funktionalität bewertet; vielmehr verlieh die Funktionalität dem Objekt auch Authentizität. Die historische Bedeutung spielte hingegen oft eine untergeordnete Rolle und wurde erst dann wichtig, wenn die Unterscheidung zwischen Original und Nachbildung ausdrücklich thematisiert wurde.

Auch wenn der hohe Stellenwert der Wissensvermittlung besonders bei technischen Instrumenten und der Präsentation von (neuen) Technologien deutlich wurde, zeigte sich die Fokussierung auf Funktionalität und Technikvermittlung auch in der Raumfahrtstudie. Sogar in der mystischen Atmosphäre der wenig nüchtern gestalteten Raumfahrtausstellung wurde der Raumanzug vor allem im Hinblick auf seine technischen Details wahrgenommen. Die Wichtigkeit der Funktionalität manifestierte sich hier auch durch die Argumente der Besucher, für die die Originalität der Objekte irrelevant war. Im Fokus stand für diese Besucher, dass das Objekt originalgetreu, funktionsfähig und anschaulich ist. Im Gegensatz zu den Besuchern, für die die Originalität des Objekts wichtig war, war für diese Besuchergruppe die Funktionalität also nicht mit einem originalen Objekt verbunden. Vielmehr war für diese Besucher von Bedeutung, dass sich das Objekt optisch nicht vom Original unterscheidet, also zu 100 Prozent originalgetreu ist. Neben der Detailtreue und der Funktionalität wird das Objekt von manchen Besuchern nur noch als Anhaltspunkt angesehen, der den wissenschaftlichen Inhalt transportiert. Das Objekt selbst spielt hier nur noch eine untergeordnete Rolle. Gerade der zuletzt genannte Befund korrespondiert mit der Annahme, dass Authentizität in der Wissenschaft eher mit Ideen und Theorien verknüpft ist als mit Objekten²⁴. In der Geschichte bedeutet Authentizität nach Bain und Ellenbogen hingegen die Legitimierung eines Objekts und seines historischen Kontextes.

Die Ergebnisse der Studie in der Raumfahrt-Ausstellung lassen vermuten, dass sich das für die Geschichte geltende Authentizitätskonzept bei den Besuchern durchsetzt, für die die Originalität der Objekte relevant ist. Das Authentizitätskonzept der Wissenschaft scheint hingegen bei den Besuchern dominant zu sein, die die Originalität für weniger wichtig erachten.

FAZIT UND AUSBLICK

Die empirischen Besucherstudien zur Wirkung von authentischen Objekten zeigen deutlich, dass aus der Perspektive der Besucher eines Museums für Wissenschafts- und Technikgeschichte der Fokus vor allem auf dem Erwerb von wissenschaftlichem und technischem Wissen liegt. Vor diesem Hintergrund kommt der Funktionalität als Authentizitätsdimension eine besondere Bedeutung zu. Objekte, die imstande sind, authentisches Wissen zu ihrer Funktionsweise zu vermitteln, werden dabei meistens höher bewertet als Objekte, die zwar eine Geschichte zu erzählen haben, aber keine wissenschaftlichen Zusammenhänge erklären.

Für die Bewahrung des kulturellen und in diesem Kontext insbesondere des wissenschafts- und technikhistorischen Erbes bleibt der Wert der Sammlungen an originalen, historisch bedeutsamen Objekten eines Museums jedoch unumstritten. Dennoch wird deutlich, dass der konservatorische Wert dieser authentischen Objekte nicht ohne Einschränkungen auf die Präsentation in den Ausstellungen übertragen werden kann. Denn für die Besucher haben Nachbildungen oder Modelle grundsätzlich keinen geringeren Stellenwert als Originale. Dabei hängt es stark vom einzelnen Objekt und den zu vermittelnden Inhalten ab, in welcher Form es präsentiert werden sollte. Insgesamt legen die Ergebnisse nahe, dass bei der Konzeption von Ausstellungen in Wissenschafts- und Technikmuseen besonders darauf geachtet werden sollte, authentische Objekte mit anderen Ausstellungselementen wie Modellen oder digitalen Medienstationen zu kombinieren, die zusätzlich wissenschaftliche Informationen zum Objekt und seiner Funktionsweise liefern. Wie die Ausstellung authentischer Objekte am erfolgreichsten mit der Vermittlung von wissenschaftlichen Sachverhalten verknüpft werden kann, sollte in weiteren Studien erforscht werden.

Es ist anzunehmen, dass in anderen Museumstypen wie archäologischen, volkskundlichen Museen oder besonders in Kunstmuseen die Authentizität der Objekte im Sinne von Originalität und historischer Bedeutung eine größere Rolle für die Besucher spielt als ihre Funktionsweise. Dennoch sollte in weiteren Studien kritisch hinterfragt werden, ob ein originales Exponat in einer archäologischen Ausstellung tatsächlich anders wahrgenommen und bewertet wird als eine identische Nachbildung dieses Exponates – gerade im Hinblick auf Fragen der Wissensvermittlung. Äußerst erfolgreiche archäologische Ausstellungen, in denen ausschließlich Nachbildungen gezeigt werden, oder sogar Kunstmuseen, die ganz bewusst Fälschungen berühmter Kunstwerke ausstellen, zeigen, dass diese Frage nicht nur in Wissenschafts- und Technikmuseen schwer zu beantworten ist.

Anmerkungen

- 1) Hein 2007.
- 2) Korff 2002.
- 3) Pearce 1994; Scholze 2004.
- 4) Pekarik/Doering/Karns 1999; Kirchberg/Tröndle 2012.
- 5) Frazier u. a. 2009.
- 6) Newman/Bloom/Diesendruck 2011, Newman/Bloom 2012.
- 7) Bridge u. a. 2011.
- 8) Lindholm 2008; Jones/Yarrow, 2013.
- 9) Evans/Mull/Poling 2002; Gurian 1999.
- 10) Frazier u. a. 2009.

- 11) Thiemeyer 2016.
- 12) Newman u. a. 2012
- 13) Frazier u. a. 2009; Newman u. a. 2011.
- 14) Vgl. die ausführlichen Ergebnisse der Studien in: Hampp/Schwan 2014a; 2014b.
- 15) Vgl. Korff 2002.
- 16) Benjamin 1936.
- 17) Cutting 2003.
- 18) Karp/Lavine 1991; Bourdieu/Darbel/Schnapper 1997.
- 19) Eisermann u. a. 2007.
- 20) Bell u. a. 2009.
- 21) Kottasz 2006; Latour/Lowe 2011.
- 22) Lowenthal 1992.
- 23) Lindgren-Streicher/Reich 2007.
- 24) Bain/Ellenbogen 2002.

Literatur

- Bain/Ellenbogen 2002: R. Bain / K. M. Ellenbogen, Placing Objects within Disciplinary Perspectives. Examples from History and Science. In: S. Paris (Hrsg.), Perspectives on object-centered learning in museums (Mahwah NJ 2002) 153-170.
- Bell u. a. 2009: P. Bell / B. Lewenstein / A. W. Shouse / M. A. Feder, Learning science in informal environments. People, places, and pursuits (Washington, D.C. 2004).
- Benjamin 1974: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: W. Benjamin, Gesammelte Schriften I, 2 (Frankfurt am Main 1936) 431-469.
- Bourdieu/Darbel/Schnapper 1997: P. Bourdieu / A. Darbel / D. Schnapper, The Love of Art: European Art Museums and Their Public (Oxford, Chichester, Hoboken 1997).
- Cutting 2003: J. E. Cutting, Gustave Caillebotte, French Impressionism, and mere exposure. *Psychonomic Bulletin & Review* 10, 2003, 319-343.
- Frazier u. a. 2009: B. N. Frazier / S. A. Gelman / A. Wilson / B. M. Hood, Picasso Paintings, Moon Rocks, and Hand-written Beatles Lyrics. Adults' Evaluations of Authentic Objects. *Journal of Cognition and Culture* 9, 2009, 1-14.
- Gurian 1999: E. Gurian, What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. *Daedalus* 128, 1999, 163-183.
- Hampp/Schwan 2014a: C. Hampp / S. Schwan, Perception and Evaluation of Authentic Objects: Findings from a Visitor Study. *Museum Management and Curatorship* 29, 2014, 349-367.
- 2014b: C. Hampp / S. Schwan, The Role of Authentic Objects in Museums of the History of Science and Technology. Findings from a Visitor Study. *International Journal of Science Education. Part B: Communication and Public Engagement* 5, 2014, 161-181.
- Hein 2007: H. Hein, The Authority of Objects. From Regime Change to Paradigm Shift. *Curator* 50, 2007, 77-85.
- Huang u. a. 2011: M. Huang / H. Bridge / M. Kemp / A. Parker, Human cortical activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art. *Frontiers in Human Neuroscience* 5, 134, 2011.
- Jones/Yarrow 2013: S. Jones / T. Yarrow, Crafting Authenticity. An Ethnography of Conservation Practice. *Journal of Material Culture* 18, 2013, 3-26.
- Karp/Lavine 1991: I. Karp / S. Lavine, Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display (Washington, D.C. 1991).
- Kirchberg/Tröndle 2012: V. Kirchberg / M. Tröndle, Experiencing Exhibitions. A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums. *Curator* 55, 2012, 435-452.
- Korff 2002: G. Korff, Museumsdinge. deponieren – exponieren (Köln 2002).
- Kottasz 2006: R. Kottasz, Understanding the Influences of Atmospheric Cues on the Emotional Responses and Behaviours of Museum Visitors. *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing* 16 (1/2), 2006, 95-121.
- Latour/Lowe 2011: B. Latour / A. Lowe, The Migration of the Aura, or How to Explore the Original Through its Facsimiles. In: T. Bartscherer / R. Coover (Hrsg.), *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts* (Chicago 2011) 275-298.
- Lindgren-Streicher/Reich 2007: A. Lindgren-Streicher / C. A. Reich, Visitor Usage of Digital and Physical Artifacts in Two Museum Programs. *Visitor Studies* 10, 2007, 152-167.
- Lindholm 2008: C. Lindholm, *Culture and Authenticity* (Oxford 2008).
- Lowenthal 1992: D. Lowenthal, Authenticity? The Dogma of Self-Delusion. In: M. Jones (Hrsg.), *Why Fakes Matter: Essays on the Problem of Authenticity* (London 1992) 184-192.
- Newman/Bloom 2012: G. Newman / P. Bloom, Art and authenticity: The importance of originals in judgments of value. *Journal of Experimental Psychology: General*, 141, 2012, 558-569.
- Newman/Diesendruck/Bloom 2011: G. Newman / G. Diesendruck / P. Bloom, Celebrity Contagion and the Value of Objects. *The Journal of Consumer Research*, 38, Back Cover, 2011, Retrieved from www.jstor.org/stable/10.1086/658999.
- Pearce 1994: S. M. Pearce, *Interpreting objects and collections* (London 1994).
- Pekarik/Doering/Karns 1999: A. J. Pekarik / Z. D. Doering / D. Karns, Exploring Satisfying Experiences in Museums. *Curator* 42, 1999, 152-173.
- Scholze 2004: J. Scholze, *Medium Ausstellung* (Bielefeld 2004).
- Stich u. a. 2007: C. Stich / B. Knäuper / J. Eisermann / H. Leder, Es-thetic properties of everyday objects. *Perceptual and Motor Skills* 104, 2007, 1139-1168.

Authentizität in der Wahrnehmung und Bewertung von Museumsobjekten. Ergebnisse empirischer Besucherstudien aus dem Deutschen Museum in München

Für die Sammlungen eines Museums ist der hohe Stellenwert von authentischen, historisch bedeutsamen Originalen unbestritten. Museumsexperten betonen allerdings immer wieder auch die Bedeutung von originalen Objekten für die Präsentation in den Ausstellungen. Ob Originale tatsächlich eine besondere Wirkung auf ihre Betrachter ausüben, wurde in mehreren Besucherstudien im Deutschen Museum empirisch überprüft. In den Studien wurden den Besuchern ausgewählte Objekte entweder als Originale oder als Nachbildungen präsentiert. Die Ergebnisse legen nahe, dass authentische Objekte – zumindest für die Besucher von Wissenschafts- und Technikmuseen – eine geringere Rolle zu spielen scheinen als häufig angenommen wird.

Authenticity in the Perception and Assessment of Museum Objects: Findings from Empirical Visitor Research in the Deutsches Museum in Munich

There is no doubt about the value of authentic, historically significant originals for a museum's collections. However, museum experts also continue to emphasise the importance of original objects for the presentation in exhibitions. Various visitor studies have been carried out in the Deutsches Museum in order to find empirical evidence of whether originals really do have a special impact on visitors. In the studies, visitors were presented with either originals or copies thereof. The results suggest that authentic objects – at least for visitors to science and technology museums – play a lesser role than is generally assumed.

AUTHENTIZITÄT MUSEALER IKONEN

DIE REPLIK DER »CATHEDRA PETRI« IM RÖMISCH-GERMANISCHEN ZENTRALMUSEUM (RGZM)

EIN OBJEKT, SEINE REPLIKEN UND IHR PUBLIKUM

Das RGZM in Mainz zeigt in seiner Dauerausstellung eine mit Kopien der Elfenbeinelemente besetzte Rekonstruktion der Cathedra Petri in Rom (**Abb. 1**). Die originale Cathedra Petri (Mitte 9. Jh.) befindet sich seit dem 17. Jahrhundert in einem speziell für sie angefertigten Stuhlreliquiar im Aufbau des Hauptaltars von St. Peter in Rom (Gian Lorenzo Bernini, 1666, **Abb. 2**). Die Replik des RGZM entstand 1975 als Hybrid aus Rekonstruktion und Kopien einzelner Elemente in der Tradition der bis auf die Gründung (1852) zurückgehenden Sammlungsstrategie des RGZM, die mit Hilfe von Kopien, Repliken und Modellen eine wissenschaftliche Referenzsammlung für vergleichende Studien zur Archäologie der »Alten Welt« anbieten sollte¹. Es handelt sich um die Replik eines insbesondere durch seine Zuschreibung an den Apostel Petrus und seinen Standort höchst prominenten Objekts, das hier mit Blick auf Authentisierung und Authentifizierung des Originals durch das Publikum und die archäologische Forschung sowie die Wahrnehmung und Wirkung seiner insgesamt drei Repliken in ihren unterschiedlichen Kontextualisierungen seit dem Mittelalter verfolgt wird.

DIE GESCHICHTE DER CATHEDRA PETRI

Der Thron wurde in der Mitte des 9. Jahrhunderts für König Karl den Kahlen gebaut. Das Portrait eines Herrschers im Zentrum der Querstrebe der Rückenlehne wird in der Forschung übereinstimmend als dessen Abbild identifiziert. Die dendrochronologische Datierung des Thronrahmens (843) stützt diese Zuschreibung.

Ebenso wie der angenommene Transfer des Throns nach Rom anlässlich der Krönung Karls zum Kaiser (875) zwar plausibel aber nicht nachweisbar ist, ist der Zeitpunkt einer wesentlichen ersten Umgestaltung der Cathedra nicht beweiskräftig gesichert. Dabei wurde die Bogenreihe, die im ursprünglich konsequenten Arkaden-Design des Stuhls die Frontseite des Sitzkastens bildete, herausgebrochen² und durch eine große, mit Elfenbeintafeln besetzte Klapptafel (Holz der Klapptafel: 3. Viertel des 9. Jahrhunderts) ersetzt³. Sie trägt zwölf frühestens im 7. Jahrhundert gravierte Elfenbeintafeln mit 18 Bildfeldern, die den Zyklus der zwölf Taten des Herkules und sechs Fabelwesen zeigen. Ob diese Umgestaltung mit dem



Abb. 1 Cathedra Petri im RGZM im Frankensaal (bis Oktober 2015); mittlerweile in einen benachbarten Raum umgesetzt.



Abb. 2 Thronförmiger Schrein für die Cathedra Petri im Hauptaltar von St. Peter in Rom.

Wechsel des Besitzers verbunden war, ob sie eine – später überlieferte – Authentisierung des Throns als den des Apostels Petrus unterstützen sollte oder aus anderen Gründen vorgenommen wurde, bleibt offen. Die Urheberschaft des karolingischen Königs wird in keiner der seit dem 11. Jahrhundert überlieferten Quellen zum Thron thematisiert. Bis zum 12. Jahrhundert fehlen Informationen darüber, welche Person mit dem Thron verbunden wurde⁴. Im Mittelalter wurde er in Prozessionen anlässlich der Inthronisation des Papstes verwendet, galt spätestens im 12. Jahrhundert als Thron des Petrus und wurde als solcher jedes Jahr am Tag der Heiligstuhlfeier (22. Februar) der Gemeinde präsentiert und zugänglich gemacht. Nachdem die Pilger im Verlauf der Jahrhunderte den Thron durch das Abtragen von Holzspänen zunehmend beschädigten und im 16. Jahrhundert immer häufiger Zweifel an seiner Echtheit laut wurden, schloss man ihn in den maßgefertigten Aufbau des barocken Hauptaltars im Dom ein (Bernini, Verschluss am 17. Januar 1666). Der Thron wurde damit nicht nur unantastbar, er wurde darüber hinaus der öffentlichen Anschauung ebenso wie der Diskussion über seine Authentizität entzogen. Die Hülle des Throns, das Stuhlreliquiar Berninis über dem Hauptaltar, wurde zum Symbol für den hohen Rang des Papstes als Nachfolger Petri und den Vorrang der Stadt Rom⁵.

Diese Maßnahme löste offenbar »im Volk« Widerstand aus⁶, weshalb 1705 der Bau einer ersten Replik der Cathedra veranlasst und diese öffentlich aufgestellt wurde. Trotz der starken Vereinfachung dieser Nachbildung wurde sie offenbar von vielen als Original aufgefasst und entsprechend behandelt. Darüber, ob diese offensichtlich nicht beabsichtigte, populäre Authentifizierung der Replik trotz des Wissens über den Standort des Originals oder wegen verblasster Erinnerung an dieses bzw. fehlendem Wissen über das Erscheinungsbild und den Standort des originalen Throns erfolgte, ist nichts bekannt. Dieser nicht beabsichtigten Wahrnehmung der Replik als Original begegnete der Vatikan mit ihrer Entfernung aus der Öffentlichkeit und dem Transfer in den Vatikanischen Palast⁷.

AUTHENTISIERUNG DURCH DIE WISSENSCHAFT (1968-1971)

Ungeachtet der bereits im 16. Jahrhundert akademisch diskutierten Kontroverse um die Authentizität war die Tradition der Zuschreibung des Throns an den Apostel trotz ihres Einschlusses in das Stuhlreliquiar im Sommer 1867 schnell aktivierbar. Man stellte ihn damals im Rahmen der Feierlichkeiten der 1800. Wie-

derkehr des Martyriums der Heiligen Peter und Paul öffentlich aus (Abb. 3). Durch die vaticanischen Autoritäten als Thron des Apostels präsentiert, weckte er großes öffentliches Interesse⁸. Zugleich erfolgte eine erste wissenschaftliche Begutachtung⁹.

Der Thron wurde erst nach einem knappen weiteren Jahrhundert in den Jahren 1968-1974 wieder aus dem Schrein über dem Hochaltar entnommen; diesmal explizit für ein ausgewähltes Fachpublikum und für wissenschaftliche Untersuchungen (Abb. 4), deren Ergebnisse in einer interdisziplinären Monographie 1971 vorgelegt wurden¹⁰. Darin besteht Einigkeit über die Entstehung des Throns erst in der späteren Karolingerzeit und im Frankenreich sowie darüber, dass er anschließend nach Rom transferiert wurde, vermutlich als Geschenk aus Anlass der Krönung Karls des Kahlen (875). Diese weitestgehend akzeptierte wissenschaftliche Beurteilung der Urheberschaft und Geschichte des Throns stand seiner erneuten Einschließung in den Hochaltar als integralem Bestandteil des Symbols der Cathedra Petri und ihrer abstrahierten Botschaft des Primats Roms in der Nachfolge Petri nicht im Wege.

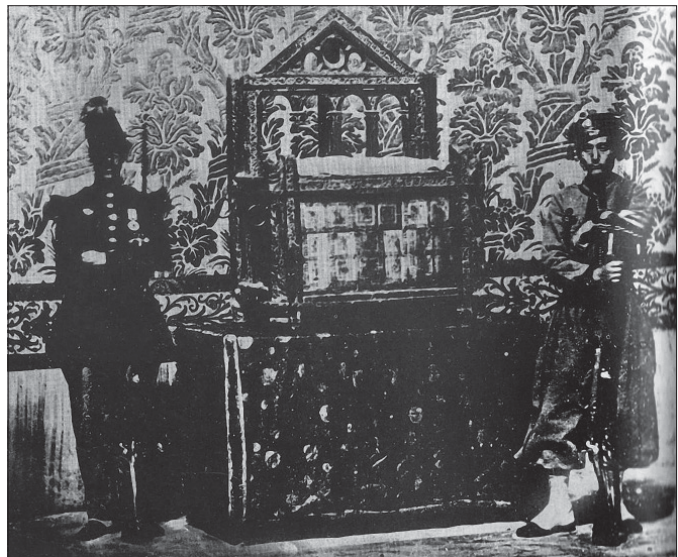


Abb. 3 Öffentliche Ausstellung des Throns vom 28. Juni bis 9. Juli 1867.

DIE CATHEDRA PETRI DES RGZM

Das RGZM realisierte im Jahr 1974 Kopien nicht nur der Cathedra Petri¹¹ sondern auch des »Dagobertthrone« (Paris, Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale)¹². Es wurden jeweils zwei Exemplare hergestellt; eine für die Sammlung des RGZM, die zweite für die Eigentümer der Originale.

Das RGZM beteiligte sich in diesem Jahr unter anderem mit diesen beiden Thronrepliken an der Ausstellung »Ingelheim 774-1974«¹³, nachdem es sich bereits in der Erforschung der dortigen karolingischen Kaiserpfalz in Ingelheim engagiert hatte¹⁴. Hauptsponsor der Ausstellung war das alteingesessene Pharmaunternehmen Böhlinger, das seinen Stammsitz in Ingelheim hat. Auf der Grundlage neu geknüpfter Kontakte nach Rom und der bestehenden Verbindungen nach Ingelheim und zu Böhlinger konnte das Unternehmen für die Finanzierung der Herstellung der Thronkopien gewonnen werden. Sie wurden als »die bedeutendsten Herrschaftszeichen des fränkischen Königums, die erhalten geblieben sind«¹⁵ als Highlights der Ingelheimer Ausstellung erstmals gezeigt.

Die Initiative für die Herstellung einer Replik der »Cathedra Petri« im RGZM wurde erst gegen Ende des Zeitfensters ergriffen, in dem zwischen 1968 und 1975 der Thron zugänglich war und dann kurzfristig umgesetzt. Anders als im Falle des Dagobert-Throns, dessen Untersuchung im Zuge der Herstellung der Kopie wesentliche neue Ergebnisse zur Objektgeschichte und -technik erbrachte,¹⁶ brachten die Arbeiten an der Cathedra-Replik keine Sachverhalte zur Objektbiographie, die über die Ergebnisse der gerade abgeschlossenen Untersuchungen hinausgingen¹⁷.

Im Katalogtext schreibt K. Weidemann zur gewünschten Bewertung der Kopie des Dagobert-Throns durch die BesucherInnen: »Als Entgelt für die der Nachbildung gern abgesprochenen romantischen Gemütswerte



Abb. 4 Entnahme des Throns aus dem Hochaltar 1968 für die Wissenschaft.

mag er [der Besucher; A.K-P.] sich vorstellen, dass Karl der Große bei seinen Besuchen in der Ingelheimer Pfalz auf dem Thron gesessen haben wird, der nun originalgetreu vor ihm steht.« Er äußert damit die Erwartung, dass die Besucher die Minderung des Erlebnisses durch die Begegnung mit »nur« einer Nachbildung – die fehlende Aura des Originals – durch die Verknüpfung der Replik mit einem Geschehen an einem authentischen Ort und die Verbindung mit der Person Karls des Großen ausgleichen können.

Im Begleitband zur Ausstellung erläutert und begründet Weidemann darüber hinaus das grundsätzliche Vorgehen bei der Herstellung der Replik der Cathedra Petri: *»Das Schicksal des Thrones im Mittelalter brachte eine Menge von Zerstörungen mit sich, die durchweg den äußeren Eindruck der Cimelie stark beeinträchtigten, andererseits aber anonym blieben, da sie nicht mit historischen Ereignissen zu verbinden sind. Es erschien daher der ehemaligen Bedeutung dieses Denkmals angemessen, es zumindest in einem Abglanz seiner ursprünglichen Pracht zu rekonstruieren.«*

1976 reisten Generaldirektor Karl Böhner und Konrad Weidemann nach Rom, um dem Erzpriester von St. Peter eine zweite, gleichartige Replik des Throns zu überbringen und eine Privataudienz bei Papst Paul VI. wahrzunehmen. Diese Replik wird im Kirchenschatz von St. Peter der Öffentlichkeit in unmittelbarer Nachbarschaft zum verborgenen Original gezeigt¹⁸.

DIE CATHEDRA IM RGZM – ORIGINAL UND REPLIK

In seinem ursprünglichen Zustand waren alle äußeren Holzflächen des Throns mit Metallstreifen (Gold, vergoldet, Silber) verkleidet, die durchbrochenen Elfenbeinzierstreifen zumindest teilweise vergoldet und mit Metallstreifen unterlegt gewesen. In den ovalen Öffnungen und Mulden der Thronlehne befanden sich durchscheinende (Halb-)Edelsteine. Auf den Elfenbeintafeln der Frontseite des Sitzkastens waren die zentralen Figuren – wie die des Herkules im Herkuleszyklus – mit ziselierten Goldblechen ausgelegt; Elemente der Randornamente waren entweder ebenfalls vergoldet oder mit farbigem Wachs gefüllt.

Das Original ist während seiner Verwendung als Papstthron, insbesondere aber durch die Eingriffe der Pilger in ihrer Verehrung des Throns als Berührungsreliquie sowie durch diverse Reparaturmaßnahmen erheblich in Mitleidenschaft gezogen worden. Unterlegbleche, Vergoldungen und Wachsfüllungen sind nur noch fragmentarisch und in Spuren erhalten.

Die RGZM-Nachbildung der Cathedra Petri verbindet einen aus Eichenholz geschreinerten Stuhlrahmen mit Kunstharzkopien der Elfenbeinelemente. Der Rahmen und die nachträglich in die Sitzfront eingesetzte Klapptafel sind dem Original entsprechend – doch ohne die Beschädigungen – mit allen Details nachgearbeitet; einschließlich der Zapflöcher, die vom ursprünglichen Zustand dieses Elements stammen, als dort – wie auf den anderen Seiten des Sitzes – eine Arkade eingezapft war. Am Original fehlende Teile der Arkaden wurden ergänzt. Elfenbeinstreifen des Stuhlrahmens und die zwölf Elfenbeintafeln der Frontplatte sind Abformungen der originalen Tafeln¹⁹. Während deren Anordnung am Original im letzten Zustand verändert ist, zeigt die Nachbildung die u. a. anhand der Randornamente zweifelsfrei erschließbare, ursprüngliche Reihenfolge. Die Hinterlegung der durchbrochenen Zierstreifen des Stuhlrahmens mit vergoldeten Blechstreifen wird an der Nachbildung gezeigt. Die Sitzfläche, in der heute beim Original moderne Gewebebänder gespannt sind, wird bei der Nachbildung durch ein Geflecht aus Ledergurten gebildet.

DIE CATHEDRA IM RGZM – KONTEXTUALISIERUNG DES THRONS IN DER DAUERAUSSTELLUNG (2000)

Die Thronnachbildung wurde seit der durch Konrad Weidemann kuratierten Neuaufstellung der frühmittelalterlichen Abteilung im Jahr 2000 bis 2015 im Saal »Frankenreich« gezeigt. Einzel in einer Vitrine aufgestellt, bildete er dort mit dem Dagobert-Thron und der Kopie des Großkreuzes aus St. Peter eine Exponatgruppe, die fränkisches Königtum und Papsttum als europäische Machtpole illustrierte.

Der Thron war mit einer für die damalige Ausstellung außergewöhnlich ausführlichen Erläuterung versehen. Überschriften »*CATHEDRA SANCTI PETRI, DRITTES VIERTEL DES 9. JAHRHUNDERTS. (VATIKAN, HAUPT-ALTAR DES PETERSDOMES)*«, war die Information darüber, dass es sich nicht um das Original sondern um einen Nachbau handelt, nicht in der ersten orientierenden Textebene zu finden – es sei denn, die Besucherinnen und Besucher hätten die Systematik der Objektbeschriftungen in der Ausstellung bereits verstanden. Diese nennt, in Klammern gesetzt, die Orte und Sammlungen der Aufbewahrungsorte von Originalen, deren Kopie gezeigt werden, ohne diese ausdrücklich als solche zu kennzeichnen. Dieses Vorgehen entsprach dem damals im RGZM gültigen Paradigma, den BesucherInnen Information über Kopien nicht explizit sondern nur indirekt mitzuteilen. Wesentliche Begründung hierfür war die Auffassung der Schausammlungen als Studiensammlung für ein begrenztes Publikum aus Fachleuten und vorgebildeten bzw. hochinteressierten BesucherInnen. Im Falle der Cathedra wird das Exponat im ausführlichen Ausstellungstext als Hybrid aus Rekonstruktion und Kopie ausnahmsweise erläutert.

Der Subtext zur Überschrift gibt einen Kurzabriss der Objektbiographie der Kathedra, ohne ihren Ursprung im Frankenreich zu nennen und stellt seine Nutzung durch den Papst sowie die Auffassung als Apostelreliquie in den Vordergrund: »*Die »Cathedra Sancti Petri« war der mittelalterliche Papstthron. Schon im 12. Jahrhundert galt sie als eine verehrungswürdige Reliquie des hl. Apostels Petrus. Seit 1667 steht sie in Berninis Hochaltar des Petersdomes und ist der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich.*«

Die Schilderung der Umstände der Entstehung der Replik vermittelt den Stolz darüber, das prominente Stück als »*naturgetreue Nachbildung*« reproduzieren zu dürfen. Die Beschreibung des Throns mit Angaben zu Elementen, die das Exponat nicht wiedergibt, muss freilich gelesen werden, um eine Vorstellung vom Grad

und der Art der »Naturgetreue« des Exponats ermessen zu können, »bei der einige fehlende Teile ergänzt und die Elfenbeinplatten wieder in ihre ursprüngliche Anordnung gebracht wurden.« Weiter heißt es:

»In den großen ovalen Löchern des dreieckigen Giebels saßen einst geschliffene Bergkristalle oder Edelsteine, die verloren sind. Die Rückenlehne und die Seitenwände [...] zieren große Arkaden mit durchbrochenen Elfenbeinleisten, von denen die meisten einst vergoldet waren. [...] Während die eingeschnittenen Figuren des Herkules und die blütenförmigen Randmuster mit ziselierten Goldinkrustationen bedeckt waren, enthielten die kleinen Füllornamente farbige Glaspasten, die in regelmäßigem Rhythmus wechselten.«²⁰

Die kunsthistorische und historische Einordnung des Throns schließt die Erläuterung ab:

»Die »Herkulesplatten« gehören – ebenso wie die Elfenbeinstreifen mit durchbrochenem Blattrankenwerk – in den Umkreis der Hofwerkstatt Karls des Kahlen. Wahrscheinlich hat König Karl der Kahle, dessen Bild die Rückenlehne ziert, die Cathedra im Jahre 875 dem Papst Johannes VIII. anlässlich seiner Kaiserkrönung in Rom zum Geschenk gemacht.«

DIE CATHEDRA IM RGZM – AUTHENTIZITÄTSEFFEKTE UND RÜCKFRAGEN DER BESUCHERINNEN

Das Exponat erschließt sich den BesucherInnen außerhalb von Führungen nur mit Schwierigkeiten. Der Nachbau unterscheidet sich in seinem Gesamteindruck deutlich sowohl vom Original im heutigen Zustand als auch von dessen ursprünglichem Erscheinungsbild, das von goldenen und vergoldeten Flächen und Reliefs geprägt war, von denen sich die ursprünglich polychrom angelegten Elfenbeintafeln der Sitzkastenfront deutlicher abgehoben haben als es die Replik vermittelt. Dass diese ein Hybrid aus Rekonstruktion und Kopie ist, was »naturgetreu nachgebildet«, was »rekonstruiert« und was vom ursprünglich Vorhandenen nicht dargestellt ist, wird nicht offengelegt.

In der Ausstellung war der Thron seit 2005 unter verschiedenen Perspektiven eine Station in mehreren Führungslinien, in die er unter unterschiedlichen Blickwinkeln eingebunden wurde: »Europa wird christlich«²¹, »Unterwegs zu den Heiligen, das Heilige unterwegs«²², »Original und Kopie«²³ und »Die Welt war bunt«²⁴. In Führungsgesprächen löst das Exponat Nachfragen aus, die beim unbegleiteten Einzelbesuch überwiegend unbeantwortet blieben. Die Rückmeldungen aus dem Publikum, die nachfolgend – unsystematisch erhoben – zusammengestellt sind, stammen von TeilnehmerInnen öffentlicher und gebuchter Führungen. In den Fragen und Kommentierungen der Besucherinnen und Besucher werden vor allem folgende Aspekte angesprochen:

- Spontan erregt das Fehlen einer festen Sitzfläche und die Lederbespannung der Sitzfläche Aufmerksamkeit: Wie wurde darauf gesessen?
- Es irritiert auch, dass der Thronrahmen »wie neu« aussieht; die hoch glänzenden Metallstreifen unter den durchbrochenen Elfenbeinstreifen werden eher als Veranschaulichung erkannt.
- Die Qualität der Kunstharzkopien, die gelungene »Täuschung« wird bewundert – was für die zahlreichen Kopien insbesondere von Elfenbeinobjekten im RGZM generell gilt.
- In der Regel gehen die Besucherinnen und Besucher zunächst von einer Replik aus, die den ursprünglichen Zustand des Throns vermittelt. Wenn sie von den der Replik fehlenden Elementen wie der Metallverkleidung, den farbigen Pasten, und der Vergoldung der Elfenbeine erfahren, wünschen sie angesichts des offenkundig werdenden Abstandes zum ursprünglichen Zustand dessen Visualisierung.

- Den Standort der originalen Cathedra erkennen viele Besucherinnen und Besucher auf einem Foto des Berninialtars wieder, das bei Führungen gezeigt wird; wenige erinnern sich daran, den Thron in St. Peter gesehen zu haben (also die 2. Replik aus dem RGZM in der Schatzkammer von St. Peter) – oder auch die Replik von 1705 im *Museo storico*), ohne dabei gewusst zu haben, dass sich das Original im Hauptaltar befindet.
- Dass es sich bei dem Thron nicht um den des Apostels Petrus handeln kann, sondern um eine von König Karl dem Kahlen beauftragte Arbeit, wird nach dem mitgeteilten Nachweis der Zeitstellung durch Dendrochronologie in den Führungsgesprächen ohne Bedauern akzeptiert; generell wird der hier zugrunde liegenden dendrochronologischen Datierung – also der Datierung von Holz auf Grundlage der Jahrringdichten – als naturwissenschaftlicher Methode sehr großes Vertrauen entgegengebracht.
- Dass man am nachgeschreinerten Thron – insbesondere mit einem Blick unter den Sitz auf die Rückseite der Frontplatte – aussagekräftige Spuren der Umgestaltung des Throns nachvollziehen kann, wird interessiert wahrgenommen.
- In Bezug auf die Zuschreibung erregt Fehlen eindeutig christlicher Ornamentik des Throns und die Erzählung der Herkules-Legende Irritation, die in der Ausstellung nicht aufgelöst wird.
- Es wird Anerkennung darüber geäußert, dass der Thron, dem aufgrund seines Standortes und Verbindungen zu prominenten Personen Prominenz zugeschrieben wird, im RGZM zu sehen ist, auch da das Original nicht zugänglich ist.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

In der Geschichte des Throns veränderten sich die Zuschreibungen an ihn und die zwischen dem Objekt und seinem Publikum gestifteten Beziehungen. Über die Rolle des Throns zwischen seiner Herstellung für Karl den Kahlen in der Mitte des 9. Jahrhunderts, seiner nachweislichen Nutzung als Papstthron in Rom und seiner Verehrung als Petrusreliquie im 12. Jahrhundert besteht keine Klarheit; auch darüber nicht, wie lange und in welcher Reichweite die Kenntnis seiner tatsächlichen Herkunft und Urheberschaft erhalten blieb, in Vergessenheit geriet oder getilgt wurde. Die Verbindung mit Karl dem Kahlen scheint nicht wirksam verankert gewesen zu sein, wenn der Thron spätestens im 12. Jahrhundert als Apostelstuhl galt. Im wiederkehrenden Ritual am Tag der Heiligstuhlfeier, bei der die Pilger den Thron berühren konnten, verfestigte sich dessen Auffassung als Thron des Petrus. Die im 16. Jahrhundert auf akademischer Ebene diskutierten Zweifel an der Authentizität des Throns erreichten die Basis offensichtlich nicht. Die abstrahierende Umdeutung des im Altar verborgenen Throns zum Symbol des Primats Roms²⁵ berührte den »Volks glauben« an die Echtheit der Reliquie zunächst nicht und konnte auch bei der vorletzten Präsentation des Throns im 19. Jahrhundert offenbar mühelos aktiviert werden. Ob und welche Effekte die Begegnung mit der originalen Cathedra heute erzielen würde, könnte erst in einer öffentlichen Präsentation der seit 1975 nicht mehr gezeigten Cathedra beobachtet werden.

Künftig werden Kopien und Repliken in Ausstellungen des RGZM grundsätzlich als solche gekennzeichnet und spätestens in der Vertiefungsebene gerade in komplexen Fällen in ihrer jeweiligen Ableitung aus dem Original bzw. in ihrer Beziehung zum Original eingeordnet. Die Replik der Cathedra Petri wird in der neuen, für 2020 geplanten Dauerausstellung des RGZM in einem der neu entstehenden Themenfelder verortet, und könnte z. B. in die Verfolgung von Strategien des »Vergessens und Erinnerns« eingebunden werden,²⁶ das an Fragestellungen der Forschungsfelder »Kulturelle und soziale Praktiken« und »Relikte der Vergangenheit im Heute« des RGZM anknüpft. Das mit dem Exponat verbundene Narrativ wird einerseits für die gegebene Perspektive relevante Aspekte der Replik als solche integrieren und zumindest in der Vertiefung die Klärung der Fragen anbieten, die sich in der Begegnung mit ihr stellen.

Anmerkungen

- 1) Zu den Anfängen der Sammlung: Frey 2009.
- 2) K. Weidemann nimmt eine Konzeptänderung schon während der Konstruktion des Throns an (Weidemann 1990); dies geht wahrscheinlich auf eine Fehlbeobachtung in Bezug auf ein vermeintlich fehlendes – also nicht (mehr) ausgeführtes Zapfloch im Frontrahmen des Sitzkastens zurück. Tatsächlich war dieses Zapfloch angelegt, aber mit dem Holz der Verzäpfung der Arkade ausgefüllt.
- 3) Hierfür spricht die Anordnung der Dübel, die die Teilstücke der Tafeln miteinander verbinden ebenso wie die Tatsache, dass der Klappmechanismus für die Verwendung am Thron keinen Sinn macht. Anders als zunächst angenommen erfolgte diese Veränderung wahrscheinlich nicht nördlich der Alpen (Hollstein 1974) sondern in Italien (Corona 1995) auf der Grundlage seiner Holzanatomie (mediterran) und wegen der Verwendung von Zypressenholz für ihre Herstellung und Fixierung am Thron.
- 4) Jäggi 2016, bes. 123.
- 5) Ebenda bes. 117 ff.
- 6) Maccarone u. a. 1971, 59 f.
- 7) Maccarone u. a. 1971, 59 ff.; die Replik befindet sich heute im Museo Storico Vaticano.
- 8) Ebenda 66 ff.
- 9) Garucci 1888.
- 10) Maccarone u. a. 1971; das RGZM war an diesen Untersuchungen nicht beteiligt.
- 11) 1974 reisten RestauratorInnen des RGZM nach Rom, um am originalen Thron Daten zu erfassen, die sie über die ihnen vorliegende Dokumentation hinaus für die Herstellung der Replik benötigten: Albert Kremer (Holzrahmen), Lucy Schmitz (Kolorierung der Elfenbeine) und Hilmar Staude (Kopien der Elfenbeine, Metallelemente).
- 12) Jahresbericht 1976.
- 13) Weidemann 1974, *Geschichte und Gegenwart*. Die Katalogeinträge der Ingelheimer Ausstellung 1974 (Ingelheim 774-1974. *Geschichte und Gegenwart*) und der Ausstellung »Von Constantin zu Karl dem Großen. Denkmäler des Heidentums und des Christentums aus der Spätantike« in Speyer 1990 sind die Veröffentlichungen zur Cathedra aus dem RGZM. Die in den Katalogbeiträgen mitgeteilten Beobachtungen am originalen Thron bestätigen die in der Monographie von 1971 veröffentlichten Angaben.
- 14) Zusammenfassend Weidemann 1975.
- 15) Weidemann 1974, 399.
- 16) Weidemann/Staude 1982.
- 17) Maccarone u. a. 1971.
- 18) Eine zweite Kopie des Dagobert-Throns wurde im November 1976 in Paris dem Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale übergeben.
- 19) Es sind nacheinander drei Systeme der Fixierung der Tafeln nachweisbar: 1. Elfenbeinstifte, 2. Bronzestifte, 3. Eisennägel. Die Eisennägel vertreten eine letzte, sehr krude vorgenommene Maßnahme.
- 20) Bei den hier genannten Glaspasten handelt es sich laut V. Federici um eingefärbtes Bienenwachs. V. Federici in: Maccarone u. a. 1971, 188.
- 21) Der Thron als mutmaßliches Geschenk des Königs an den Papst. Strategien der Beziehungspflege zwischen weltlicher und geistlicher Macht.
- 22) Der Thron als konstruierte Petrusreliquie und Ziel von Pilgern.
- 23) Der Thron in der Geschichte der Sammlungsstrategie des RGZM mit besonderem Fokus auf Technik und Potential von Kopien und Repliken.
- 24) Der Thron als Beispiel für ehemalige Farbigkeit mit Diskussion von deren Abbildung bzw. Verzicht auf Abbildung in der Replik.
- 25) Jäggi 2016.
- 26) Die Verortung der Cathedra in der neuen Dauerausstellung ist noch nicht erfolgt.

Literatur

- Corona 1995: E. Corona, *Alcune considerazioni sulle tavole della cattedra lignea di S. Pietro*. *Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*. Bollettino XV, 1995, 205-215.
- Frey 2009: A. Frey (Hrsg.), *Ludwig Lindenschmit d. Ä. Begleitbuch zur Ausstellung aus Anlass seines 200. Geburtstages im Römisch-Germanischen Zentralmuseum*. *Mosaiksteine* 5 (Mainz 2009).
- Garrucci 1980: R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa* 6 (Prato 1880) 11-13.
- Hollstein 1974: E. Hollstein, *Jahringchronologie der Cathedra lignea von St. Peter im Vatikan*. *Trierer Zeitschrift* 37, 1974, 191-206.
- Jäggi 2016: C. Jäggi, *Cathedra Petri und Colonna Santa in St. Peter zu Rom*. Überlegungen zu »Produktion« und Konjunktur von Reliquien im Mittelalter. In: A. F. Bergmeier / K. Palmberger / J. E. Sanzo (Hrsg.), *Erzeugung und Zerstörung von Sakralität zwischen Antike und Mittelalter*. Beiträge der internationalen Tagung in München, 20.-21. Okt. 2015. *Distant World Journal Special Issue* Vol. 1, 2016, 109-131.
- Jahresbericht 1974: *Jahrbuch des RGZM* 21, 1974, 222. 225.
1976: *Jahrbuch des RGZM* 22-23, 1976/1977 (1982), 283 f.
- Maccarone u. a. 1971: M. Maccarone / A. Ferrua / P. Romanelli / P. E. Schramm, mit Beiträgen anderer, *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano* (Vatikan 1971).

Weidemann 1974: K. Weidemann, Throne. In: Ingelheim 774-1974. Geschichte und Gegenwart [Ausstellungskat.] (Ingelheim 1974) 399-406.

1975: K. Weidemann, Ausgrabungen in der karolingischen Pfalz Ingelheim. In: Ausgrabungen in Deutschland gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1950-1975. Monographien des RGZM 1, 2 (Mainz 1975).

1990: K. Weidemann, Das Ende der Spätantike in der Karolingerzeit. Von Constantin zu Karl dem Großen. Denkmäler des Heidentums und des Christentums aus der Spätantike [Ausstellungskat. Speyer] (Mainz 1990) 66-70.

Weidemann/Staude 1982: K. Weidemann / H. Staude, Untersuchungen zum Thron des Königs Dagobert. Jahrbuch des RGZM 22-23, 1976/1977 (1982), 255-274.

Zusammenfassung / Summary

Die Replik der »Cathedra Petri« im Römisch-Germanischen Zentralmuseum. Ein Objekt, seine Repliken und ihr Publikum

Die Replik der »Cathedra Petri« entstand 1975 als Hybrid aus Rekonstruktion und Kopien einzelner Elemente in der Tradition der bis auf die Gründung (1852) zurückgehenden Sammlungsstrategie des RGZM. Diese sollte mit Hilfe von Kopien, Repliken und Modellen eine wissenschaftliche Referenzsammlung für vergleichende Studien zur Archäologie der »Alten Welt« anbieten. Es handelt sich um die Replik eines insbesondere durch seine Zuschreibung an den Apostel Petrus und seinen Standort in einem Schrein über dem Hauptaltar des Petersdoms in Rom höchst prominenten Objektes, das hier mit Blick auf wissenschaftliche und museale Authentisierung des Throns und die Authentisierung durch das Publikum sowie die Wahrnehmung und Wirkung seiner drei Repliken in ihren unterschiedlichen Kontextualisierungen seit dem Mittelalter verfolgt wird.

The Replica of the »Cathedra Petri« in the Römisch-Germanisches Zentralmuseum. An Object, its Replicas and its Visitors

The replica in the RGZM was created in 1975 as a hybrid of reconstruction and copies of individual elements in the tradition of the collection strategy of the RGZM that dates back to its foundation (1852), namely to use copies, replicas and models in order to offer a scientific reference collection for comparable archaeological studies of the »ancient world«. The replica is of an object that is regarded as extremely significant, particularly due to its attribution to the Apostle Peter and its location. It is studied here with a view to the authentication of the throne by archaeologists and the museum and to the authentication by the public, as well as the perception and effect of its three replicas in their different contextualisations since the Middle Ages.

MAN SIEHT NUR, WAS MAN KENNT

VON DER BEDEUTUNG UND WAHRNEHMUNG ARCHÄOLOGISCHER OBJEKTE IN MUSEEN – DAS BEISPIEL DER »BREMER KOGGE«

Bei rekonstruierten archäologischen Objekten stellt sich die Frage nach der Authentizität des in der Ausstellung gezeigten Objekts aus Sicht heutiger Archäologen, Restauratoren und Kuratoren meist sehr schnell¹. Auch wenn eine die Originalsubstanz ergänzende Rekonstruktion oder ein korrekter Wiederaufbau für die Besucher von Museen nicht sofort augenfällig ist. Denn war es noch vor einigen Jahrzehnten das erklärte Ziel, die Rekonstruktion und Restaurierungsspuren möglichst unsichtbar zu machen, ist dies heute keineswegs mehr so. Das hier vorgestellte Exponat »Bremer Kogge«, des Deutschen Schiffahrtsmuseums (DSM) in Bremerhaven, eines mit rund 23 m Länge großen archäologischen Schiffsfunds, eignet sich anhand seiner Objekt- und Forschungsgeschichte besonders zur Erforschung des Wandels von Authentizitätsvorstellungen von Restauratoren, Ausstellungsmachern und Wissenschaftlern, der Besucherwahrnehmung und der aktuellen Herangehensweisen bei Authentizitätsfragen.

Die Frage nach dem prozentualen Anteil an Originalsubstanz des Exponats ließe sich schnell beantworten; aber wie sieht es mit der Rekonstruktion der Form des Schiffskörpers aus, der in Einzelteilen geborgen und erst nach Jahrzehnten wieder zusammengesetzt wurde? Auch stellt die heutige schiffsarchäologische Forschung die Frage nach der Bezeichnung des Fundes, der im Jahr 1962 geborgen wurde. Ist es eine »Kogge« – das legendäre Schiff der Hanse? Oder ein ganz normales Frachtschiff? Nicht zuletzt ist die Präsentation in der Ausstellung und die Bedeutung für die Museumsbesucher Gegenstand der aktuellen Auseinandersetzung mit dem Original.

Die Bezeichnung »Kogge« für den Bremer Schiffsfund und die damit verbundene Assoziation mit der Hanse führten und führen immer noch zu einer starken, positiven Reaktion in der Öffentlichkeit², wie Belasus in der Darstellung der Forschungsgeschichte zur Schiffsarchäologie gut herausgearbeitet hat³: »Mit der Benennung des hansischen Schiffs als »Kogge« im deutschen Kaiserreich hatte die Hanse in ihrer Funktion als Vorläufer des deutschen Nationalstaates ihr untrennbares Symbol gefunden.«⁴

Die starke Beschäftigung mit dem Schiffstyp »Kogge« ist demnach vornehmlich ein deutsches Phänomen. Bis heute beziehen sich noch immer Wissenschaftler auf die Veröffentlichungen von Historikern, die unter dem Einfluss des deutschen Historismus standen, wie die Werke von Schäfer, Hagedorn und Vogel⁵.

Hagedorn analysiert die Schiffstypen auf der Grundlage von schriftlich überlieferten Schiffsbezeichnungen⁶. Vogel nennt die Haupttypen »Kogge« und »Holk« als Bezeichnung für große Frachtschiffe zwischen 1200 und 1460, nimmt aber keine Gleichsetzung mit den Bildquellen vor⁷. Beiden lagen noch keine archäologischen Originalfunde vor. Nach ihrem Tod kam es zu einer Unterbrechung der schiffshistorischen Forschung bis Paul Heinsius nach ca. 40 Jahren die Forschungen Hagedorns und Vogels wieder aufnahm. In seiner Dissertation aus dem Jahr 1952⁸ übernahm er die Einteilung in unterschiedliche Schiffstypen und deren Bezeichnungen aus den historischen Texten und zog zusätzlich zeitgenössische Schiffsdarstellungen hinzu. Die Bezeichnung »Kogge« und die Beschäftigung mit dem damit für ihn zu verbindenden Schiffstyp stand für ihn im Mittelpunkt der Betrachtung. Er nahm eine technische Definition der Schiffsbezeichnung »Kogge« auf der Grundlage von Bildquellen vor. Dabei waren die bildlichen Darstellungen des Mittelalters für ihn von

höchster Authentizität⁹. Die dort gezeigten Details fasste er in einer technischen Beschreibung zusammen. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Publikation erfolgte nicht. So hat Siegfried Fliedner die Definition und Bezeichnung des Wracks aus der Weser, gestützt durch ein Gutachten, das Heinsius wenige Tage nach der Entdeckung verfasste, direkt übernommen. Das ganze gründete sich auf der im ausgehenden 19. Jahrhundert erschaffenen Volkskultur, welche Kogge, Hanse und deutsche Geschichte fest miteinander verband¹⁰.

Die »Bremer Hansekogge« ist zweifelsfrei das Hauptexponat des DSM. Seit der Entdeckung des Schiffsfundes im Oktober 1962 war und ist das Objekt bis heute und auch zukünftig Gegenstand der Forschung unterschiedlicher Disziplinen. Der archäologische Unterwasserfund war in den 1960er und 1970er Jahren des letzten Jahrhunderts ein erstes Experiment auf dem Feld der Erhaltung und Präsentation eines großen archäologischen Schiffsfundes. Die »Bremer Kogge« war seinerzeit weltweit das einzige als »Kogge« (und damit Symbol der Hanse) bestimmte Originalschiff, das zudem nahezu vollständig erhalten war. Die Bergung und Erforschung dieses Schiffsfundes trug letztlich zur Entstehung des Zweigs der Unterwasserarchäologie innerhalb der archäologischen Disziplinen in Deutschland bei. Der Prozess des Wiederaufbaus und die anschließende Konservierung vor den Augen der Museumsbesucher war in den 1970er Jahren ein innovativer und experimenteller Ansatz der Sichtbarmachung von Forschung in einer Ausstellung (»Schaufenster der Forschung«).¹¹

OBJEKTGESCHICHTE

Die Besonderheiten der Bergung, Konservierung und der musealen Präsentation eines Wracks wie der »Bremer Kogge« waren bis zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung als freistehendes Exponat im Jahr 2000 kaum entwickelt und erprobt. Vergleichbare Fälle gab es allenfalls in Stockholm mit der VASA oder in Oslo mit dem Osebergschiff, das ebenso wie die Bremer Kogge nach längerer Lagerung aus Einzelteilen idealisiert wieder aufgebaut wurde. Später sollten weitere Beispiele wie die MARY ROSE in Portsmouth (GB) oder in China das Wrack NANHAI 1, das vor Yangjiang an der südchinesischen Küste in der Provinz Guangdong gefunden wurde, hinzukommen.

Bergung

Bei Baggerarbeiten zur Erweiterung und Vertiefung der Weser wurde die Backbordseite des Schiffswracks durch abrutschende Sandmassen freigelegt. Am 09. Oktober 1962 rief man daraufhin den damaligen Leiter der Abteilungen »Schiffbau« und »Mittelalter« im Bremer Focke-Museum, Siegfried Fliedner zu der Baustelle. Bedingt durch den niedrigen Pegelstand der Weser konnte diese Seite des Wracks im ursprünglichen Verbund – *in situ* – fotografisch dokumentiert werden (**Abb. 1**). Dieser über ca. 600 Jahre bewahrte Originalverband löste sich zusehends auf, da die stützenden Sandmassen stetig weiter abrutschten¹². Fliedner zog anhand des sich ihm bietenden Anblicks eine Verbindung zu Stadtsiegeln von Hansestädten, die häufig einen stilisierten und der runden Siegelform angepassten eigenen Schiffstyp zeigten¹³. Wenige Tage später, am 16. Oktober 1962 bestätigte der Historiker Paul Heinsius in einem Gutachten, dass die von ihm in seiner Dissertation für den Schiffstyp »Kogge« herausgearbeiteten schiffbautechnischen Merkmale auf diesen Fund zuträfen¹⁴. Er datierte das Wrack nach den ihm vorliegenden Bildquellen (Stadtsiegel und Kirchenmalerien) in das Ende des 14. Jahrhunderts und folgerte, dass es sich hier erstmals um ein Schiff der Hanse, eine »Kogge« im Original handele¹⁵.

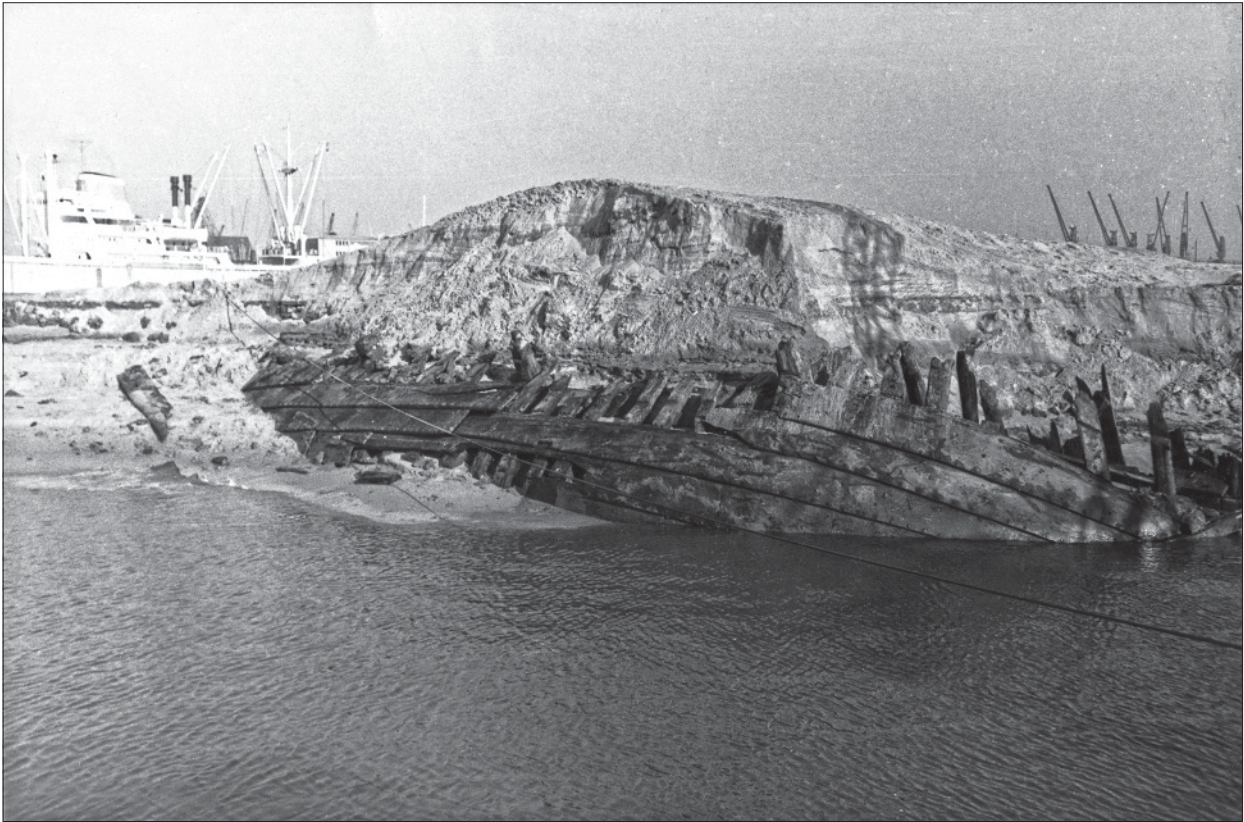


Abb. 1 Der Fund *in situ* im Oktober 1962. – (Foto DSM).

Damit wird ein zentrales Problem der Mittelalterarchäologie in der archäologischen Sachkultur-Forschung deutlich. Es zeigt sich, dass bei übergreifenden Fragen zur Alltags- und Kulturgeschichte die archäologischen Ergebnisse mit der schriftlichen oder bildlichen Überlieferung verknüpft werden¹⁶. Wie das Beispiel der »Bremer Kogge« zeigt, ist eine kritische Auseinandersetzung und Quellenkritik insbesondere hinsichtlich der Authentizität des auszustellenden Objekts dringend geboten. So variieren die Bezeichnungen für Schiffstypen regional und bildliche Darstellungen zeigen idealisierte Typen.

Im Oktober 1962 folgte eine kurze Notbergung der über die Wasserlinie ragenden Hölzer aus dem fließenden Gewässer. Diese konnte nur abschnittsweise in Einzelteilen erfolgen, da ein stabiler Verbund der Hölzer nicht mehr gegeben war. Die bei dieser Maßnahme geborgenen Einzelteile konnten aufgrund ihrer relativ leichten Erreichbarkeit noch im Zusammenhang dokumentiert werden. Die unter Wasser liegende Seite der – wie sich später herausstellte – nahezu vollständig erhaltenen Steuerbordwand musste von einem Taucher, der von einem Saugbagger unterstützt wurde, geborgen werden. Dies bedingte eine Dokumentation, die erst nachträglich an der Oberfläche vorgenommen werden konnte, da die nicht gegebene Sicht unter Wasser dies anders nicht zuließ. Der vollständige »Befund«, der für die Ansprache und Deutung eines Fundes durch Archäologen entscheidend ist, konnte auf diese Weise überhaupt nicht erfasst oder gar dokumentiert werden. Die Bergung, die mit einer provisorischen Sicherung der verbliebenen Resthölzer kurz vor Weihnachten 1962 endete, wurde im folgenden Sommer, mit Hilfe von Tauchereinsätzen, unterhalb der Wasserlinie fortgeführt¹⁷.

Nur durch die bereits wenige Tage nach der Entdeckung erfolgte Deutung als »Kogge« war es möglich, die Baggerarbeiten längerfristig zu stoppen und Mittel für weitere Untersuchungen und Bergungsmaßnahmen zu beschaffen. So konnte dann zwei Jahre später, finanziert durch die Volkswagenstiftung, vom 5. Juni bis zum 2. Juli 1965 eine innovative vierwöchige Grabungskampagne mit einer Tauchglocke, unter star-

kem Zeitdruck, von der Volkskundlerin Rosemarie Pohl-Weber, seinerzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Focke-Museum, durchgeführt werden. Ein Aufschub der Bauarbeiten bis in den Herbst 1965 ermöglichte es, das gesteckte Ziel, die systematische Untersuchung des Wesergrundes auf einer Fläche von 35 m × 40 m (= 1400 m²) in einer Tiefe bis zu 10 m, durchzuführen. Dies war nur mit Hilfe eines Spezialfahrzeuges mit geringem Tiefgang, des Tauchglockenschiffs CARL STRAAT, möglich. Durch die Erzeugung von Überdruck konnte jeweils eine Fläche von 4 m × 6 m archäologisch untersucht werden. Dazu wurden die seit 1963 nach dem Abbergen der erreichbaren Teile des Wracks aufgeschwemmten Schlicklagen über dem Befund mittels eines Saugbaggers entfernt. Der Boden wurde in einer Tiefe von 0,8-1,0 m durchsucht¹⁸, tiefer liegende Schichten konnten nur noch mit langen Eisenstangen sondiert werden, um weitere Schiffsteile aufzufinden. Dabei kam zudem ein Minensuchgerät zum Einsatz, mit dem die Eisenteile – Kalfatklammern und Werkzeuge – entdeckt werden konnten. Die meisten Funde stammten aus einer Schicht alt abgelagerten Schlicks – der Flusssohle des 14. Jahrhunderts – auf dem das Schiffswrack nach dem Sinken lag¹⁹.

Diese Grabungskampagne erbrachte mehrere hundert Einzelteile: Planken und Stützen des Achterkastells, Unterzugsbalken, Spanten- und Plankenteile der Außen- und Innenbeplankung, Werkzeuge, eine Ruderöse sowie Juffern und Maststücke²⁰. Die Holzfunde wurden zu den Funden aus den vorherigen Notbergungen in eine Halle im Bremer Industriehafen gebracht und dort in wassergefüllten Tanks bis zum Jahr 1972 gelagert. Die lange Lagerung in den unzugänglichen Tanks bedingte, dass die Hölzer während dieser Zeit nicht wissenschaftlich dokumentiert und bearbeitet werden konnten. Erst der durch die DFG und die Volkswagenstiftung finanzierte Wiederaufbau – zehn Jahre nach der Entdeckung – bot die Möglichkeit einer vollständigen Dokumentation des Gesamtfundes²¹.

Rekonstruktion und Wiederaufbau

Nachdem 1968 vom Bremer Senat, der Bürgerschaft und der Deputation für Kunst und Wissenschaft der Wiederaufbau und die Gründung eines »Hauses der Kogge« als Ausstellungsort in Bremen beschlossen und dann im Jahr 1969 die Gründung der Stiftung Deutsches Schiffahrtsmuseum initiiert worden war, entschlossen sich Senat und Bürgerschaft auf Anregung des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft (BMBW),²² die »Bremer Kogge« nach Bremerhaven zu geben, wo diese dann als »Forschungsobjekt von internationalem Rang« konserviert, erforscht und wieder aufgebaut werden sollte²³.

Durch die Überlassung dieses bedeutenden Fundes war eine fünfzigprozentige Beteiligung des Bundesministeriums an den Baukosten für das neue Museum möglich, das Hans-Scharoun bereits entworfen hatte. Die Pläne für das »Haus der Kogge« ließen sich nun in Bremerhaven realisieren, und der entsprechende Gebäudeabschnitt konnte in den bereits fertigen Scharounschen Entwurf integriert werden. Der stimmig angefügte rechteckige, zweigeschossige Baukörper ist durch subtile architektonische Unterschiede, wie die Verwendung von Pfeilern anstelle der Scharounschen Säulen gut erkennbar und vom übrigen Gebäude abzugrenzen. In diesem Baukörper sollte der Schiffsfund als Hauptexponat in der Mitte, von allen drei Ebenen aus gut sichtbar, frei im Raum stehend präsentiert werden. Die Planung im Erdgeschoss sah vor, es den Museumsbesuchern zu ermöglichen, nahe an den Fund herantreten zu können, um Details der Konstruktion zu erkennen. Hinzu kommt dabei der Effekt, sich selbst in ein Größenverhältnis zum Original-Objekt zu setzen. Das 1. Obergeschoss ermöglicht einen Blick in den Schiffsrumpf; im 2. Obergeschoss war eine Galerie vorgesehen, die neue Perspektiven auf das Objekt durch einen Umgang eröffnet. Diese Vorplanungen für den späteren Gebäudeabschnitt des DSM und die freistehende Präsentationsform mittels einer Hängekonstruktion erfolgten noch durch die beiden Ausgräber Pohl-Weber und Fliedner, genau wie die Planung der technischen Einrichtungen für den Zusammenbau des Schiffskörpers.



Abb. 2 Der Aufbau im Koggehaus in Bremerhaven in den 1970er Jahren. – (Foto DSM).

Der Wiederaufbau, der bereits kurz nach der Entdeckung 1962 für alle Beteiligten feststand, begann offiziell am 1. November 1972 – fast genau 10 Jahre nach dem Fund und dauerte bis zum Frühjahr 1979. Er wurde kontinuierlich ab Ende März 1973 im Erdgeschoss, am heutigen Ausstellungsort, im architektonischen Zentrum des »Koggehauses« durchgeführt²⁴ (Abb. 2). Wiederaufbau, Erhalt und museale Präsentation waren das Ziel aller Bergungs- und Grabungskampagnen seit 1962.

Einhergehend mit dem Wiederaufbau konnte dann nachträglich eine genaue Rekonstruktionszeichnung und Dokumentation erfolgen, die aufgrund der widrigen örtlichen Gegebenheiten am Fundort nicht erstellt und wegen der fehlenden technischen Möglichkeiten seinerzeit nicht umsetzbar war. Natürlich birgt eine 10 bis 17 Jahre nach der Bergung erfolgte Dokumentation durch andere Personen als die Ausgräber, die den Fund noch *in situ* gesehen haben, ein hohes Fehlerpotenzial.

Mit dem Aufbau des Schiffs und der Anfertigung der damit einhergehenden Rekonstruktionszeichnung war der Schiffbauer Werner Lahn, ein Experte für den Bau von modernen Holzschiffen, betraut. Der technische Leiter im Museum war der Ingenieur Wolf-Dieter Hoheisel. Archäologen und Restauratoren waren nicht beteiligt und konnten somit auch keine entsprechenden Fachkenntnisse einbringen. Die damalige Herausforderung zeigt sich besonders in dem Umstand, dass von der nahezu vollständig erhaltenen Steuerbordseite, die aufgrund ihrer Lage in ganzer Länge tief im Weserschlick zwar gut erhalten, aber während der Bergung kaum zu dokumentieren war, nur 8 Prozent der Bauteile hinreichend markiert werden konnten. Die restlichen Teile mussten aus der Masse der im Koggehaus ausgebreiteten Hölzer herausgesucht werden. Günstiger war es bei den Elementen der insgesamt schlechter erhaltenen Backbordseite, die aus dem Wasser ragend, relativ planmäßig oberhalb der Wasserlinie geborgen werden konnten. Die Teile des Kastellhecks waren bei der Tauchglockenbergung nahezu vollständig markiert worden. Für eine genaue Rekonstruktion und den Wiederaufbau kamen erschwerend viele durch die Bergung verursachte Brüche der Hölzer hinzu. So wurden z. B. die 69 Außenplanken aus 194 Einzelteilen zusammengesetzt. Diese Bruchstellen wurden vor dem Zusammenbau verbunden, indem zunächst gerade Kanten ausgefräst, angetrocknet und dann verleimt wurden. Darauf folgte dann die Montage der Bauteile mit Edelstahlbolzen²⁵. Dieses Verfahren

erschwert die heutige Überprüfung der damaligen Rekonstruktion, da die Passgenauigkeit und Biegung der zerbrochenen Hölzer durch den Verlust der originalen Bruchkanten nicht mehr nachvollzogen werden kann. Lahn konstatierte: »Wir formten den Schiffskörper nach den erkennbaren und weniger erkennbaren Merkmalen« und weiter: »Die endgültige Befestigung wurde zur Gewissensfrage.«²⁶ Für die Verbindung zwischen Planken und Spanten verwendete er unter Nutzung der ursprünglichen Dübellöcher und – wo nicht vorhanden – dem Bohren neuer Löcher, konische Eichendübel, die guten Halt boten aber weitere alte Bauspuren zerstörten. Die originalen handgeschmiedeten Eisennägel mussten für die anschließend anstehende Konservierung vollständig entfernt werden, da das Eisen mit dem Konservierungsmittel reagiert. Sie wurden später durch Schrauben ersetzt, die mittelalterlichen Nagelköpfen nachempfunden sind. Alle Arbeiten erfolgten dabei am Ort der späteren Präsentation, in einem mit Folien vom übrigen Museum abgetrennten Bereich (Koggehaus), in dem eine hohe Luftfeuchtigkeit gehalten werden konnte und es möglich war, die Holzteile während der Arbeiten regelmäßig mit einer Sprühanlage zu befeuchten.

In wie weit das Bild einer »Kogge« und die bereits 1962 erfolgte Deutung als »Hansekogge« leitend für die Rekonstruktion war, kann nur vermutet werden. Die lange Lagerung der Einzelteile und die nicht optimale Dokumentation haben das ihrige getan, um die Wiedergewinnung der ursprünglichen Form extrem zu erschweren und das Bild, das das Wrack heute bietet, zu verzerren. Dies ist der Grund für die Überprüfung der Rekonstruktion der 1970er Jahre durch einen spezialisierten Schiffsarchäologen im Rahmen eines durch die Leibniz-Gemeinschaft geförderten SAW-Forschungsprojekts »Zwischen Nordsee und Nordmeer – Interdisziplinäre Studien zur Hansezeit« mit einer Laufzeit von 2015 bis 2018²⁷. Ein in diesem Rahmen erstelltes 3D-Modell des Schiffswracks einschließlich einer wissenschaftlich fundierten Rekonstruktion soll die Fahreigenschaften und die Schwimmfähigkeit und damit die Genauigkeit und Korrektheit des wieder aufgebauten Fundes überprüfen helfen.

Konservierung

Die Konservierung erfolgte, genau wie der Wiederaufbau, im Koggehaus. Um den Schiffskörper herum wurde ein Stahltank gebaut, in dem der Fund dann in den Jahren 1981-1999 mit Polyethylenglykol (PEG), einem farblosen wasserlöslichen Kunstwachs, konserviert wurde. Zu dieser Zeit erfolgte auch die dendrochronologische Datierung in das Jahr 1379, was zu der ersten zeitlichen Einordnung durch Heinsius (spätes 14. Jahrhundert) 1962 passte²⁸. Diese Datierung wird aktuell im Rahmen des SAW-Forschungsprojektes überprüft, da sich die Genauigkeit dendrochronologischer Datierungen einschließlich der Herkunftsbestimmung der Hölzer im Lauf der Zeit wesentlich verbessert hat²⁹.

Konnten die Museumsbesucher den gesamten Aufbau durch ein Fenster in der abgetrennten »Nebelkammer« im Koggehaus mitverfolgen, wurde auch dafür gesorgt, dass der Stahltank für die Konservierung mit Fenstern versehen war, die einen Blick in den von innen beleuchteten Tank ermöglichten. So konnte nach dem Aufbau auch der 18 Jahre währende Tränkungsprozess von den Museumsbesuchern mitverfolgt werden. Sie waren somit über Jahrzehnte ständige Begleiter und Beobachter aller Prozesse. Nach Abbau des Stahltanks und der mechanischen Entfernung von PEG Ankrustungen konnte der Fund mittels einer Hängekonstruktion im Jahr 2000 nunmehr 38 Jahre nach seiner Entdeckung frei stehend präsentiert werden. Anhand der »Bremer Kogge« lässt sich exemplarisch die herkömmliche Praxis der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie beim Umgang mit Fundobjekten aufzeigen. In klassischer Folge lassen sich hier die Arbeitsschritte Identifikation, Befundbeschreibung, Bergung, Restaurierung, Inventarisierung und Objektbeschreibung nachvollziehen³⁰. Eine Funktionsbestimmung sowie Vergleich, Klassifizierung, Datierung und die öffentliche Präsentation bis hin zur Verortung im Rahmen historischer Narrative kommen hinzu³¹. Nur



Abb. 3 Der Fund nach Abschluss der Konservierungsarbeiten im Jahr 2000. – (Foto DSM).

folgten die einzelnen Schritte nicht der üblichen Reihenfolge. So steht bei dem Beispiel der »Kogge« das historische Narrativ ganz am Anfang aller Maßnahmen.

Ausstellung und Präsentation

Seit der Eröffnung des DSM im September 1975 verfolgten die Besucher den Prozess des Wiederaufbaus und der Konservierung durch eingebrachte »Schaufenster« im 2. Obergeschoss des Koggehauses, zuerst eine Folienwand, die das Koggehaus von der übrigen Ausstellung abtrennte, dann Fenster im Stahltank. Eine frühe Form der Wissenschaftskommunikation, die viele Touristen nach Bremerhaven lockte und auch die hiesige Bevölkerung regelmäßig immer wieder ins Museum führte.

Eine Hängekonstruktion mit Stahlseilen, von den Schiffsmodellen in der Oberen Rathaushalle in Bremen inspiriert, sollte nach den Vorstellungen der beiden Ausgräber Pohl-Weber und Fliedner die freie Zugänglichkeit des Originals gewährleisten. Dazu wurde von Mitarbeitern des Lehrstuhls für Statik der Schiffe in Berlin eine Hängung mittels Edelstahl-Tragstangen an der in Spannbeton ausgeführten Deckenkonstruktion vorgeschlagen. Ein Trägersystem im Schiffsinnen sollte die großen Gewichte von Decksbalken, Steven und Bratspill abfangen³². Auf diese Weise erhoffte man sich, auf Außenstützen verzichten zu können.

In dieser Präsentationsform war der Schiffsfund allerdings nur sechs Jahre lang zu sehen (Abb. 3). Bereits 2005 begann sich der Schiffskörper zu verformen, die Planken bogen sich nach außen, da das Holz bereits stärker abgebaut war als angenommen und das weiche PEG dem Holz keine zusätzliche Stabilität verlieh. Um ein Auseinanderbrechen zu verhindern, musste die Werkstatt des DSM im Jahr 2006 eine äußere Stützkonstruktion aus Stahl entwickeln, die den Schiffsrumpf an 33 Positionen mit jeweils mehreren Stützpunkten von außen abstützte. Es gelang zudem im selben Jahr, die Deformation über den Druck von

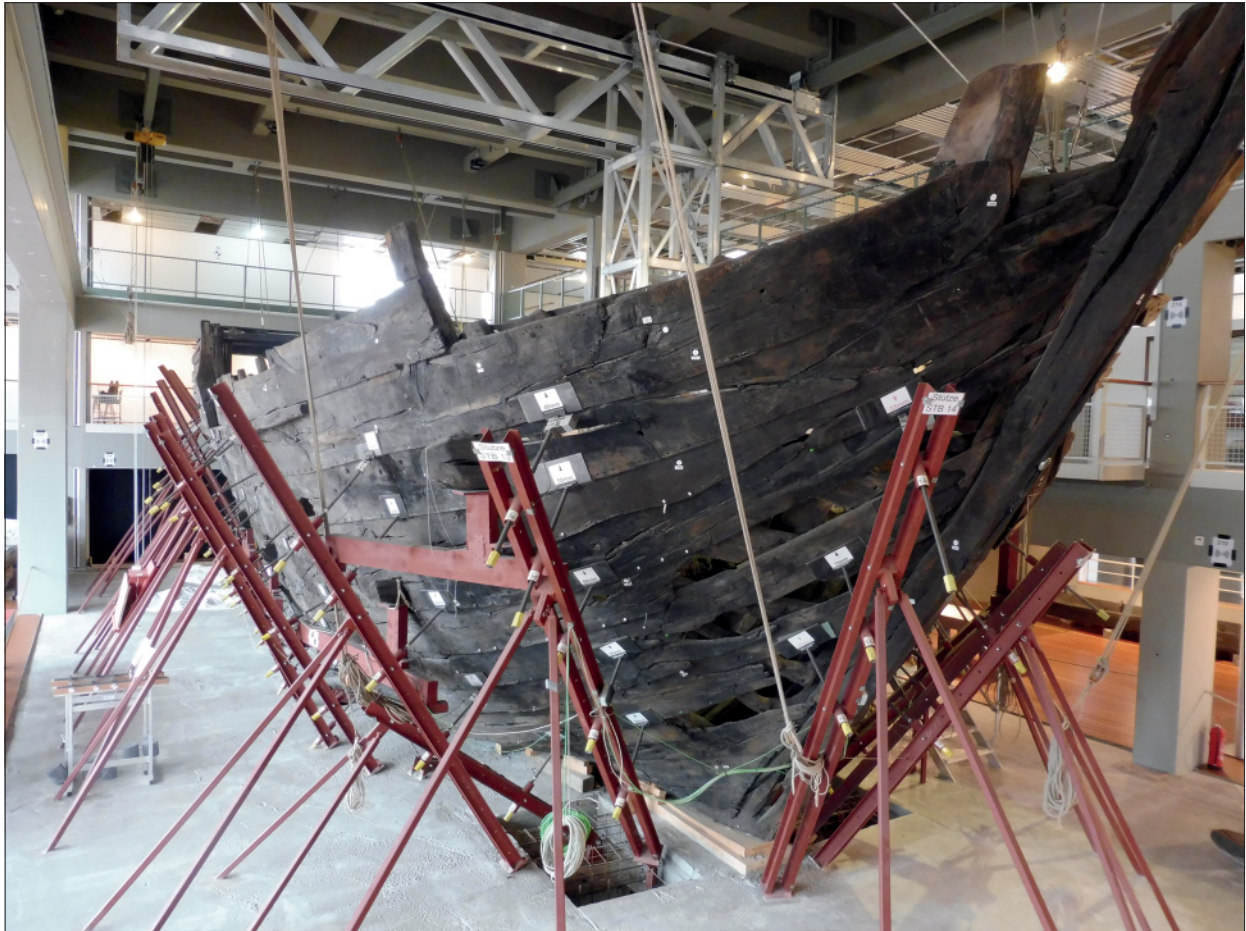


Abb. 4 Das Objekt mit Stützen im Jahr 2015. – (Foto DSM).

Stellschrauben wieder rückgängig zu machen. Eine vollständige Demontage einschließlich Neuaufbau wäre nicht finanzierbar gewesen. In dieser Position steht die »Bremer Kogge« nun mit ihren Stützen in der Ausstellung³³ (Abb. 4).

Im Rahmen des Monitorings wird das Objekt nun ständig überwacht. Verformungen, Risse und auftretende Spannungen müssen frühzeitig erkannt werden, um geeignete Schutzmaßnahmen durchführen zu können. Dazu bedient sich die Restaurierung moderner Dokumentationsmethoden, die im Rahmen eines EU-Projekts (COSCH Colour and Space in Cultural Heritage) weiterentwickelt und erprobt werden³⁴. Bis zum Projektende im Herbst 2016 werden Standards in der berührungslosen Dokumentation von Kulturgütern entwickelt³⁵. Ziel des Projekts ist es, Forschung, Entwicklung und Anwendung optischer Messtechniken entsprechend den Bedürfnissen des kulturellen Erbes zu fördern und dabei die für das DSM bezüglich Zeit- und Kostenaufwand beste Möglichkeit für ein Monitoring zu finden. Für weitere potenzielle Nutzungen liegen nun 3D-Daten des Schiffs vor, die mittels Photogrammetrie und 3D-Laserscanning generiert wurden³⁶.

DIE BEDEUTUNG DES FUNDES AUS BESUCHERSICHT

Seit 2012 werden regelmäßige Besucherbefragungen in den touristischen Einrichtungen der Bremerhavener »Havenwelten«, zu denen auch das DSM gehört, durchgeführt³⁷. Nach einem Museumsbesuch werden neben Angaben zum Alter, Herkunftsort und Geschlecht, äußere Faktoren wie Geräuschpegel in der Aus-

stellung, der Zustand der sanitären Anlagen, das Shopsortiment, die Eintrittspreisgestaltung für die Ausstellung, die Zufriedenheit mit dem Ausstellungsbesuch insgesamt und auch die Bedeutung und Wichtigkeit einzelner Exponate wie der »Kogge« abgefragt³⁸.

Im DSM kamen gezielte Fragen nach insgesamt acht Ausstellungsabteilungen hinzu, um für geplante Neugestaltungen eine Datengrundlage zu haben. Abgefragt wurde die Bedeutung und Wichtigkeit einzelner Ausstellungseinheiten aus Besuchersicht. Um möglichst viele Informationen zu der Bedeutung und Wahrnehmung unterschiedlich »alter« Abteilungen für die Besucher und zu den aus Museumssicht wichtigen Originalen zu erhalten, erfolgten die Untersuchungen im Neu- und Altbau. Dazu gehörte auch der Bereich mit der »Bremer Kogge«, der im Jahr 2000, also 25 Jahre nach der Eröffnung des Museums im September 1975, mit der erstmaligen Präsentation des konservierten Objekts eröffnet wurde.

Die Kogge selbst ist seit dem Jahr 2006 von vielen Stützen umgeben (siehe **Abb. 4**). Die Ausstellung im Koggehaus sollte bereits im Jahr 2008 nach Abschluss der Arbeiten an der »Windjammerausstellung« vollständig neu konzipiert werden. Dazu musste der gesamte Gebäudeabschnitt mit der vorhandenen Ausstellung vollständig geräumt werden, wobei sich nach Abnahme der Wandverkleidungen der hohe Sanierungsbedarf dieses Gebäudeabschnittes und des Scharounbaus insgesamt zeigte. Dies führte dann im Jahr 2009 zur vollständigen Sanierung des gesamten Koggehauses³⁹. Die »Kogge« war während der Bauarbeiten eingehaust und der gesamte Gebäudeabschnitt für ein Jahr vollständig gesperrt. In die Realisierung der neu geplanten Ausstellung zur Kogge wurde zu diesem Zeitpunkt nicht mehr investiert, obwohl die inhaltliche Konzeption bereits fortgeschritten war, da die seinerzeitige Planung zunächst die Sanierung des gesamten übrigen Scharounbaus vorsah. Als Ausstellung war infolge dessen nur noch das Großexponat »Kogge« mit einigen Erläuterungstafeln zum Fund und einigen kleineren archäologischen Schiffsfunden zu sehen.

Direkt neben der Koggehalle liegt mit Sichtbezug, die vollständig neu konzipierte Abteilung »Windjammer: Mythos und Realität«, die im Jahr 2007 nach mehrjähriger Planungszeit eröffnet werden konnte. Ziel dieser Neukonzeption war es, verstärkt Mitmach- und Experimentierstationen umzusetzen und die Präsentation insgesamt moderner zu gestalten. Erstmals kamen konsequent auch englische Ausstellungstexte zur Anwendung. Ikonenartige Objekte, wie ein Originalrettungsboot der PAMIR, wurden eindrucksvoll inszeniert. Diese beiden durch die Besucherbefragungen untersuchten Bereiche der Ausstellung sollen im Folgenden näher betrachtet werden. Ergänzend kommt dann später die Besucherforschung zur Wahrnehmung von Originalen in Museen – hier besonders die »Bremer Kogge« – im Rahmen der Themenlinie »(V)Ermittlung des Authentischen im Museum«⁴⁰ hinzu, die zu diesem Zeitpunkt leider noch nicht abgeschlossen ist und daher an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden kann.

Im Hinblick auf die Bedeutung des Fundes in der Wahrnehmung der Museumsbesucher ergibt sich ein interessantes Bild. Die Wichtigkeit der »Kogge« hat über alle Untersuchungsperioden seit Anfang 2012 immer den höchsten Wert. Sie liegt vor allen anderen Abteilungen immer im »sehr guten« Bereich (Schulnote im Schnitt 1,78). Auch die Zufriedenheit der Besucher mit der Ausstellung, die im Grunde ab 2009 kaum mehr vorhanden war, liegt in diesem »sehr guten« Segment (Schulnote im Schnitt 1,76). Die neu gestaltete »Windjammerausstellung« hingegen schneidet durchweg schlechter ab. Sie bekommt ausschließlich eine »gute« (1,99) Note, obwohl die Wichtigkeit einer solchen Ausstellung zu diesem Thema etwas höher (1,95-1,97) bewertet wird⁴¹.

Wie lässt sich das erklären? Warum entfaltet das Original »Hansekogge« immer noch die höchste Strahlkraft im Museum? Es scheint, als rücke die Gestaltung der Umgebung des Exponats völlig in den Hintergrund. Es wird spannend, wenn die neue Ausstellung zur Hanse eröffnet wird, in der die Forschung und deren Ergebnisse zu dem Original »Bremer Kogge« diesmal als gedachtes »Schaufenster der Forschung«⁴² transparent gemacht und gezeigt werden sollen. Weitere aktuelle Besucherforschung, im Rahmen der Leibniz-Forschungsverbundes »Historische Authentizität«, zur Präsentation des Fundes in der Ausstellung,

seiner Wahrnehmung durch die Besucher und einer geplanten virtuellen Rekonstruktion werden neue Erkenntnisse zur Ausstellungspräsentation eines wichtigen archäologischen Fundes liefern.

FRAGEN ZUR AUTHENTIZITÄT

Das Objekt hat mit über 50 Jahren eine lange Forschungs- und Ausstellungsgeschichte. Bereits bei der Entdeckung des Fundes 1962 war klar, dass die in Einzelteilen geborgene Kogge wieder aufgebaut und der Nachwelt erhalten werden sollte. Dies war die Richtschnur des Handelns während aller Bergungs- und Grabungskampagnen. Um die Hölzer vor Schaden durch Austrocknung zu bewahren, mussten diese sofort verpackt und unter Wasser eingelagert werden. Damit waren sie für eine wissenschaftliche Untersuchung nicht mehr zugänglich. Erst der Wiederaufbau ab 1972 und ein aktuelles Forschungsprojekt boten und bieten die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Bearbeitung aller Einzelteile und des Gesamtfundkomplexes. Dabei stehen u. a. folgende Fragen im Fokus der schiffsarchäologischen Untersuchungen: Ist das ausgestellte Wrack richtig rekonstruiert? Wie sieht die heutige Rekonstruktion, auf Grundlage der aktuellen Forschungsergebnisse aus? Wie sind die Fahreigenschaften des Schiffs? Ist die »Bremer Kogge« überhaupt eine Kogge? Oder ein großes Lastschiff mit einer zeitgenössischen Bezeichnung, die gar nicht überliefert ist? Heute würde man in der schiffsarchäologischen Forschung korrekter Weise von einem »Schiffsfund Typ Bremen« – nach dem ersten Fundort eines neuen Typs – sprechen.

Bereits kurz nach der Entdeckung 1962 wurde erkannt, wie wichtig die museale Präsentation des Originals für die Menschen im Gegensatz zu einer Reproduktion ist. Daran knüpft sich die Frage: In welchem Sinne kann das Objekt in seiner jetzigen Präsentation als authentisch gelten? Der rekonstruierende Wiederaufbau erfolgte zehn Jahre nach der Bergung aus Einzelteilen nach bestem Wissen und Gewissen durch einen Bootsbauer. Heute wäre die genaue Dokumentation des Befundes mit Fotos, Beschreibungen und Detailskizzen während der Ausgrabung der erste unersetzliche Schritt⁴³, gefolgt von einer dreidimensionalen Dokumentation aller Einzelteile (Planken, Spanten) nach der Bergung. Danach würde ein virtuelles Modell errechnet und dann auf dieser Datengrundlage ein verkleinertes maßstabsgetreues Modell gebaut werden, um Schwimmversuche zu unternehmen, die die Sinnhaftigkeit und Korrektheit der Rekonstruktion verifizieren können. Erst danach ginge man daran, auf dieser Datengrundlage mitsamt der wissenschaftlichen Beschreibung eines Schiffsarchäologen, ggf. einen Aufbau des konservierten Objekts zu planen und durchzuführen. Demgegenüber wurden seinerzeit Teile der Aufbauten mit modernem Holz nachgebildet, das dem originalen Material angeglichen und somit auf den ersten Blick nicht zu unterscheiden war. Einige Einzelteile, wie die Schiffstoilette und ein gedrechseltes Zierstück der Bordwand, fanden in Vitrinen neben dem Objekt ihren Aufbewahrungs- und Ausstellungsplatz.

Ziel der neuen Ausstellung ist es, das Original in den Mittelpunkt zu stellen. Eine neue Präsentationsform, die gleichzeitig dem Erhalt des Schiffsfundes dient, muss aber noch gefunden werden. Das im Rahmen des Leibniz Forschungsverbunds »Historische Authentizität« geplante Forschungsprojekt »Original, Modell und Virtual Reality – Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnis im Museum. Publikumsforschung am Beispiel herausragender archäologischer Objekte«, das die Besucherrezeption der neuen Ausstellung und die mediale Umsetzung der Rekonstruktion in Bezug zum originalen Schiffswrack begleitend untersuchen soll, kann beispielhaft eine Grundlage für die Präsentation archäologischer Großobjekte in Ausstellungen erarbeiten, die in der Regel als Bodenfunde nicht vollständig erhalten sind⁴⁴.

Ein 3D-Modell des Schiffswracks ist auch auf einem Bildschirm oder Tablet visualisierbar. Somit bekäme der Besucher die Möglichkeit, Wissenschaft im direkten Vergleich mit dem Original zu erleben und sich das Objekt auf verschiedene Weisen »anzueignen«. Die für 2017 geplante Besucherforschung kann zur Klärung

von Fragen zur Authentizität von Objekt und virtueller 3D-Darstellung und der Authentizität der virtuellen Rekonstruktion beitragen.

Die empirischen Untersuchungen sollen neue Erkenntnisse zur Rezeption eines medial geschulten Publikums ermitteln. Die Forschungen zur Publikumsrezeption von Original und virtueller Rekonstruktion, eine mögliche verstärkte Wahrnehmung des Originals als Wrack, das ungeschönt präsentiert wird und einer vollständigen virtuellen Rekonstruktion, bis hin zur Darstellung von Segeln, der Schiffsladung und dem Leben an Bord, können als Basis dienen, eine Leitidee für zukünftige Ausstellungen und Rekonstruktionen zu entwickeln.

Die Fragen musealer Präsentation und Inszenierung archäologischer Originalfunde sind von Archäologen bisher wenig erforscht worden. Die Art der Objektpräsentation wird häufig immer noch den Ausstellungsgestaltern überlassen. Dabei geht es nicht ausschließlich um Fragen der Wissenstransfers an die breite Öffentlichkeit, sondern auch um zentrale Fragen des Fachs (der Archäologie) und die Auseinandersetzung mit der materiellen Sachkultur selbst⁴⁵. Im Rahmen des Leibniz-Forschungsverbundes können in Zusammenarbeit mit den Forschungsmuseen der Leibniz-Gemeinschaft Fragestellungen für eine adäquate Sammlungspräsentation archäologischer Funde in Forschungsmuseen abgeleitet werden. Der Frage, ob das Museum nur ein Ort des Originals ist oder auch zusätzlich ein Ort des authentischen Erlebens, das untrennbar an die physische Präsenz des Objekts und des Betrachters verknüpft ist, soll im Rahmen des geplanten Forschungsprojektes exemplarisch nachgegangen werden.

Anmerkungen

- 1) Ein gutes Vergleichsbeispiel ist das Osebergsschiff im Wikinger-schiffmuseum in Oslo, das ebenso wie die Bremer Kogge nach längerer Lagerung aus Einzelteilen idealisiert wieder aufgebaut wurde.
- 2) Hammel-Kiesow 2000, 7.
- 3) Vgl. Belasus 2014. Mit einer ausführlichen Darstellung der For-schungsgeschichte.
- 4) Ebenda 17.
- 5) Ebenda 13 ff.
- 6) Hagedorn 1914, 10.
- 7) Vogel 1915, 467 ff.
- 8) Vgl. Heinsius 1956.
- 9) Belasus 2014, 23 ff.
- 10) Ebenda 26.
- 11) Bund-Länder-Eckpunkte Papier zu den Forschungsmuseen, Veröffentlichungen der GWK 2012, 3.
- 12) Fliedner 2003, 44-51.
- 13) Warnke 2014; Fliedner 2003, 44-51.
- 14) Vgl. Heinsius 1956.
- 15) Heinsius 1982, 15.
- 16) Zuletzt Scholkmann 2014, 317.
- 17) Warnke 2014, 59.
- 18) Pohl-Weber 1974, 8-21; 2003, 52-63.
- 19) Ebenda 11 ff.
- 20) Pohl-Weber 2003, 62.
- 21) Lahn 2003, 66 ff.
- 22) Das BMBWF war seinerzeit als Vorläufer des Bundesministeri-ums für Bildung und Forschung (BMBF) zuständig.
- 23) Pohl-Weber 1974, 38.
- 24) Ebenda 36-39.
- 25) Vgl. Lahn 1992; 2003, 66-72.
- 26) Lahn 2003, 72.
- 27) SAW-Projekt: Zwischen Nordsee und Nordmeer – Interdiszip-linäre Studien zur Hansezeit, www.dsm.museum/forschung/forschungsprojekte/forschungsprojekte/zwischen-nordsee-und-nordmeer.5802.de.html. (25.9.2016).
- 28) Heinsius 1982, 15.
- 29) Lahn 2003, 72.
- 30) Vgl. Handbuch der Grabungstechnik 1993; Flügel 2007, 97 ff. 99.
- 31) Veit 2014, 350 f.
- 32) Hoheisel 2003, 73-75.
- 33) Hoffmann 2011, 151 ff., bes. 157 f.
- 34) Wefers 2015, 22-23.
- 35) www.cosch.info (25.9.2016)
- 36) Colson u. a. 2015, 107 ff.
- 37) Institut für Tourismus und Freizeitforschung ITF, Bremerhaven: Für die Unterstützung bedanke ich mich bei Herrn Volker Trim-kowski und Frau Corinna Ohlrogge. Die »Havenwelten« be-

stehen aus mehreren kulturtouristischen Einrichtungen, einem Hotel mit Kongresszentrum und einem Einkaufszentrum.

- 38) Fragen zur Authentizität wurden hier noch nicht gestellt. Vgl. dazu den Beitrag von Constanze Hampp und Stephan Schwan in diesem Band, die sich allerdings auf ein weit stärker technikhistorisches Museum beziehen.
- 39) Ermöglicht wurde die Sanierung durch Mittel in Höhe von 1,7 Mio. € aus dem Konjunkturprogramm, die über die Leibniz-Gemeinschaft vom BMBF eingeworben werden konnten. Dabei wurden die komplette Haustechnikanlage und die oberen Fenster samt Wandaufbau erneuert sowie das Dach abgedichtet, gedämmt und eine neue Entwässerung eingebaut.

40) Diese Themenlinie ist eine von insgesamt vier Forschungsbereichen des Leibniz-Forschungsverbundes »Historische Authentizität«.

- 41) Daten ITR Research, Bremerhaven.
- 42) Nach der Definition des BMBF Eckpunktepapiers sind die Forschungsmuseen als Ganzes »Orte und Schaufenster der Forschung«, Veröffentlichungen der GWK 2012, 3.
- 43) Gasteiger 2007, 70.
- 44) Ein neueres Beispiel für das Ausstellen archäologischer Schiffsfunde ist die Präsentation der MARY ROSE in Portsmouth.
- 45) Veit 2014, 357.

Literatur

- Belasus 2014: Mike Belasus, Tradition und Wandel im neuzeitlichen Klinkerschiffbau der Ostsee am Beispiel der Schiffsfunde Poel 11 und Hiddensee 12 aus Mecklenburg-Vorpommern, Dissertation Universität Rostock, PDF als Download: www.academia.edu/20435578/Tradition_und_Wandel_im_neuzeitlichen_Klinkerschiffbau_der_Ostsee_am_Beiispiel_der_Schiffsfunde_Poel_11_und_Hiddensee_12_aus_Mecklenburg-Vorpommern (13.12.2016).
- Biel/Klonk 1994: J. Biel / D. Klonk, Handbuch der Grabungstechnik (Stuttgart 1994, vergriffen). Überarbeitete Fassung 2011 unter: www.landesarchaeologen.de/verband/kommissionen/grabungstechnik/grabungstechnikerhandbuch/ (13.12.2016).
- Colson/Guery/Ditta 2015: A. Colson, J. Guery, M. Ditta, »Bremen cog«. Long Term Monitoring of Deformation Processes. In: Proceedings of Condition 2015. Conservation and Digitalization (Gdańsk 2015) 107-111.
- GWK 2012: Bund-Länder-Eckpunktepapier zu den Forschungsmuseen der Leibniz-Gemeinschaft, Veröffentlichungen der GWK (Gemeinsame Wissenschaftskonferenz) Juni 2012.
- Fliedner 2003: S. Fliedner, Ein Jahrhundertfund in der Weser. In: G. Hoffmann / U. Schnall (Hrsg.), Die Kogge. Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums 60, 2003, 44-51.
- Flügel 2007: Ch. Flügel, Präsentation archäologischer Funde im Museum. In: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), Archäologische Funde im Museum. Erfassen, Restaurieren, Präsentieren. MuseumsBausteine 12 (München, Berlin 2007) 97-106.
- Gasteiger 2007: S. Gasteiger, Empfehlungen zum Umgang mit archäologischen Funden. In: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), Archäologische Funde im Museum. Erfassen, Restaurieren, Präsentieren. MuseumsBausteine 12 (München, Berlin 2007) 67-83.
- Heinsius 1956: P. Heinsius, Das Schiff in der hansischen Frühzeit (Weimar 1956).
- 1982: P. Heinsius, Gutachten zum Bremer Schiffsfund. In: K.-P. Kiedel / U. Schnall, Die Hanse-Kogge von 1380 (Bremerhaven 1982).
- Hoffmann 2011: P. Hoffmann, Correction, Stabilisation and Presentation. The Fourth Phase of the Bremen Cog Project. In: The International Journal of Nautical Archaeology 40, 2011, 151-161.
- Hoheisel 2003: W.-D. Hoheisel, Die Kogge hängt. In: G. Hoffmann / U. Schnall (Hrsg.), Die Kogge. Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums 60 (Bremerhaven 2003) 73-75.
- Lahn 1992: W. Lahn, Die Kogge von Bremen. 1: Bauteile und Bauablauf (Bremerhaven 1992).
- 2003: W. Lahn, Eine Kogge im 20. Jahrhundert. In: G. Hoffmann / U. Schnall (Hrsg.), Die Kogge. Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums 60 (Bremerhaven 2003) 66-72.
- Pohl-Weber 1974a: R. Pohl-Weber, Die Bergung der Kogge. In: S. Fliedner / R. Pohl-Weber, Die Bremer Kogge. Hefte des Fockemuseums 38, 1974, 4-22.
- 1974b: R. Pohl-Weber, IV. Konservierung und Aufbau. In: S. Fliedner / R. Pohl-Weber, Die Bremer Kogge. Hefte des Fockemuseums 38, 1974, 36-39.
- 2003: R. Pohl-Weber, Unterwasserarchäologie im Strom. In: G. Hoffmann / U. Schnall (Hrsg.), Die Kogge. Schriften des Deutschen Schifffahrtsmuseums 60 (Bremerhaven 2003) 52-63.
- Scholkmann 2014: B. Scholkmann, Mittelalterarchäologie / Archäologie des Mittelalters. In: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen (Stuttgart 2014) 316-320.
- Veit 2014: U. Veit, Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie. In: S. Samida / M. K. H. Eggert / H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen (Stuttgart 2014) 350-359.
- Warnke 2014: U. Warnke, Die »Bremer Kogge«. Fund, Bergung, Wiederaufbau, Konservierung und museale Präsentation. In: A. Siebenecker (Hrsg.), Versunkene Schiffe. Abenteuer Unterwasserarchäologie. Ausstellungskatalog LWL-Industriemuseum (Essen 2014) 54-69.
- Wefers 2015: S. Wefers, Schiff aus tausend Einzelteilen. Das europäische Netzwerk COSCH beschäftigt sich mit der digitalen Dokumentation von Kulturgütern. Forum 1/2015, 22-23.

Zusammenfassung / Summary

Man sieht nur, was man kennt. Von der Bedeutung und Wahrnehmung archäologischer Objekte in Museen – das Beispiel der »Bremer Kogge«

Der Aufsatz behandelt Authentizitätsfragen zu einem bereits 1962 aufgefundenen Schiffswrack, das wenige Tage nach seiner Entdeckung als »Kogge« identifiziert wurde. Für die Namensgebung hatte nicht zuletzt eine umfangreiche Hanseforschung gesorgt, in der spätestens seit dem Kaiserreich die »Hansekogge« zu einem Repräsentanten und Vorläufer der Wirtschaftsmacht des deutschen Nationalstaats stilisiert worden war. Fraglich ist, ob das Wrack seinerzeit nach 10 Jahren Zwischenlagerung der Einzelteile richtig zusammengesetzt wurde und ob es sich überhaupt um eine Kogge handelt. Zudem haben sich Vorstellungen von Authentizität in der archäologischen Forschung, Restaurierungs- und Ausstellungspraxis seit den 1970er Jahren stark verändert.

One only Sees what One Knows. The Significance and Perception of Archaeological Objects in Museums – the Example of the »Bremen Cog«

The article examines authenticity issues with reference to a shipwreck found in 1962 that was identified as a »cog« a few days after its discovery. This identification was not least the result of extensive Hanseatic research during the course of which, since the German Empire at the latest, the »Hanseatic cog« became stylised as a representative of and precursor to the economic power of the German national state. It is debatable whether, after the intermediate storage of the individual parts over a 10-year period, the wreck was actually assembled correctly and whether it really is a cog. Furthermore, concepts of authenticity in archaeological research, restoration and exhibition practice have changed dramatically since the 1970s.

DIE PARLAMENTARISCHE GIRAFFE

EIN BEITRAG ZUR ROLLE DER HISTORISCHEN AUTHENTIZITÄT BEI DER BEWERTUNG NATURKUNDLICH-MUSEALER OBJEKTE

In den aktuellen Diskussionen auf der Suche nach der Antwort, welche Gegenstände eines Museums genügend Wert aufweisen, um eine Berechtigung zur aufwändigen und auch kostenintensiven Aufbewahrung in Sammlungen, Erforschung und medialen Aufarbeitung in Ausstellungen zu erhalten, wird dem Begriff der historischen Authentizität des Objekts besondere Bedeutung zugemessen. Doch was historische Authentizität bedeuten könnte, darüber haben Autoren unterschiedliche Auffassungen, die Sache sei »verworren«¹. Die Frage nach dem Wert oder der Bedeutung eines Objekts, sei er nun monetärer oder anderer Art, ist nur schwer zu beantworten. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die Sammlungen aufbauen oder weiter entwickeln, sind ebenso wie Ausstellungsmacher, Museumspädagoginnen und Museumspädagogen, verpflichtet, den Ruf des Museums als Garantiegeber für »Objektivität« »Wahrheit« oder »Wirklichkeit« zu wahren und dafür sorgen, dass neue Erkenntnisse wissenschaftlich korrekt abgebildet und dargestellt werden. Ob etwas in die Kategorie »echt« oder »unecht« gestellt wird, bedarf einerseits einer fachlichen Wertung durch ein kompetentes Urteil als auch einer sachgerechten Interpretation der Umstände, besonders des Wertewandels der Gesellschaft um den Wechsel in das 20. Jahrhundert mit der entstehenden Geringschätzung von Symbolen überwindener oder beseitigter Herrschaftsformen sowie eines aufkommenden und wieder abebbenden Technologieglaubens bis hin zum heute zumindest in Europa existierenden Wunsch nach einer möglichst intakten Natur². Um 1900 fand mit der Industrialisierung (nicht nur) in der Biologie und damit auch in den Naturmuseen und Zoos ein stark diskutierter Paradigmenwechsel (»biologische Wende«) statt³. Mit dieser gesellschaftlichen Entwicklung innerhalb der Entstehung des sogenannten Bildungsbürgertums entstand der Anspruch, mit den Exponaten im Rahmen der »biologischen Wende« weitere Bildungswerte zu vermitteln als rein wissenschaftlich taxonomische (im Schwerpunkt sammlungssystematische), weswegen die Ausstellung von Einzeltieren mit wissenschaftlichem Namen unter mehr oder weniger rein systematischen Aspekten nicht mehr genügte⁴.

Der Wert historischer Authentizität, die Gesellschaften Dingen zusprechen, lässt sich kaum normieren und messen, was insbesondere bei einer vergleichenden Be-Wertung von Objekten aus verschiedenen Sparten zu Schwierigkeiten führen muss. Die Frage, ab wann die dauerhafte Aufbewahrung für eine Gesellschaft legitim ist, muss möglicherweise individuell von Objekt zu Objekt gefällt werden. Im Folgenden kann anhand zweier Giraffen, die Alexander Koenig in dem von ihm gegründeten Museum aufstellen ließ und die heute noch in den Ausstellungsräumen zu sehen sind, nachvollzogen werden, warum Objekte in naturkundlichen Museen trotz ihres im Vergleich zu Kunstwerken oft geringer angesetzten monetären Werts diesen Kunstgegenständen im gesellschaftlichen respektive wissenschaftlichen Wert nicht nachstehen.



Abb. 1 Alexander Koenig in reiferen Jahren.

DIE BEDEUTUNG DER GIRAFFEN FÜR DIE MUSEUMSGESCHICHTE

Der Gründer des Zoologischen Forschungsmuseums Alexander Koenig (**Abb. 1**) promovierte als Sohn sehr reicher Eltern 1884 an der Universität Marburg⁵. Die Habilitation erfolgte 1888 in Bonn⁶. Ab 1912 begann Alexander Koenig mit der Realisierung seines Lebensstraums von einem großen und bedeutenden Naturkundemuseum in Bonn. Es folgte eine wechselvolle Geschichte bedingt durch die Wirren des Ersten Weltkrieges und durch Verluste großer Teile des aus dem Erbe des Vaters stammenden Vermögens während der Inflation. So war Alexander Koenig nach dem ersten Weltkrieg finanziell nicht mehr in der Lage, wie ursprünglich geplant, eine private Stiftung für die Trägerschaft des Museums zu gründen. Um eine Alternative zu haben, führten sein Stellvertreter und er lange und zähe Verhandlungen mit der preußischen Reichsregierung zwecks Übergabe des Forschungsinstituts und -museums in eine staatliche Trägerschaft. Anfang Februar 1929

übernahm die preußische Reichsregierung das Museum als Forschungsinstitut für alle Zweige der Zoologie. Während des Nationalsozialismus konnte mit Mühe eine Neuordnung der Sammlungen im Sinne der nationalsozialistischen Gesinnung verhindert werden⁷. Am 13. Mai 1934 wurde das »Zoologische Forschungsinstitut und Museum Alexander Koenig, Reichsinstitut« offiziell eröffnet, das Alexander Koenig bis zu seinem Tod am 16. Juli 1940 leitete⁸. Im weiteren Verlauf der Zeit erfolgte die Übernahme des Reichsinstituts durch das Land Nordrhein-Westfalen. Am 1. Januar 2013 wurde die Landeseinrichtung »Zoologisches Forschungsmuseum Alexander Koenig – Leibniz-Institut für Biodiversität der Tiere« in eine Stiftung öffentlichen Rechts überführt.

Alexander Koenig finanzierte und organisierte eine Reihe wissenschaftlicher Expeditionen nicht nur nach Afrika. Seine Ehefrau Margarethe begleitete ihn auf vielen seiner Reisen. Sie unterstützte seine Arbeit, indem sie Forschungsberichte verfasste, Expeditionstagebücher führte, fotografierte und filmte⁹. Von einer Nilreise durch Ägypten und in die Kordofan-Region des heutigen Sudans brachten die beiden 1913 zwei Giraffen mit. Auf dieser Reise erschoss Freiherr Geyr von Schweppenburg eines der beiden Tiere. In sitzender Haltung wird es heute neben einer aufrecht stehenden Giraffe gezeigt, die Alexander Koenig selber erlegte¹⁰. Mit der Aufstellung dieses Tieres wurde sie (ebenso wie diverse andere Exponate) in den Ausstellungen des Museums Ausdruck der wissenschaftlichen Arbeiten und der Lebensgeschichte Alexander Koenigs, die eng mit Bonn verbunden ist. So entschied sich die Leitung des Museums, einen Giraffenkopf jahrelang als Logo des Museums und des Fördervereins »Freunde und Förderer des Forschungsinstituts und Museums Alexander Koenig« zu nutzen. Dieser Kopf zierte das offizielle Briefpapier des Museums und wurde als Aufkleber im Marketing eingesetzt.



Abb. 2 Die Giraffen in der heutigen Ausstellung »Savanne – das wechselvolle Paradies«. Hier wird im Kontext mit einem Gerenuk und anderen Antilopen die Evolution verschiedener Strategien des Nahrungserwerbs bei Tieren dargestellt. – (Copyright ZFMK, Bonn).

DIE BEDEUTUNG DER GIRAFFEN FÜR DIE DEUTSCHE GESCHICHTE – EINE AURATISCHE AUFLADUNG DURCH EIN SINGULÄRES POLITISCHES EREIGNIS

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Museum Koenig eines der wenigen nahezu unversehrten, repräsentativen Gebäude in Bonn und wurde eine Art Sinnbild als »Wiege der Demokratie« der jungen Bundesrepublik Deutschland: Am 1. September 1948 fand im Lichthof des Museums die feierliche Eröffnung der konstituierenden Sitzung des Parlamentarischen Rates statt. Diese führte zu einer zusätzlichen »auratischen Aufladung«.¹¹

Vor dem Festakt wurden sämtliche Exponate in andere Räume gebracht. Eine der beiden Giraffen, die im Lichthof aufgestellt worden war, war jedoch zu groß und aufgrund ihres Gipskörpers auch zu empfindlich, um sie durch die Mauerbögen aus dem Raum zu bringen. Hartnäckig hält sich in vielen Büchern, Berichterstattungen und in der mündlichen Tradierung des Geschehens das Gerücht, sie habe an jener Veranstaltung

gleichsam als »Zeitzeuge« über Vorhänge geschaut und die Gäste beobachtet. Fotos machen es jedoch hochwahrscheinlich, dass sie vollständig mit Stoff verhängt war¹². Erstaunlich ist die Vielfalt der Berichterstattung. Mal steckte die Giraffe in einer Holzkiste, mal schauten beide Giraffen über eine Verhüllung, mal lugte nur eine über die Dekoration. Sie sind Beispiele für die unterschiedlichen Bilder, die über das Geschehen gezeichnet werden¹³.

Über die Ursachen der Entstehung der verschiedenen Mythen kann man höchstens spekulieren, zu viele Facetten sind zu betrachten, die Motivationen recht unterschiedlich. Es mag eine Rolle gespielt haben, dass das Grundgesetz in relativ kurzer Zeit geschaffen werden sollte. Die Dichte der Berichterstattung in diesem Zeitraum im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen und damit verbundene Zeitnot waren ebenso wie der Stellenwert des eigentlich politischen Themas hoch.

Die nichtpolitischen Nebenthemen rund um den Ort der feierlichen Eröffnung der konstituierenden Sitzung detailliert präzise zu beschreiben war für die tagesaktuelle Presseberichterstattung zur damaligen Zeit möglicherweise aus zeitlichen und prioritären Gründen kaum möglich – ein schneller Blick zur Erfassung der Atmosphäre schien zu genügen. So wurde es möglicherweise als nicht wichtig empfunden, über diese Vorgänge akkurat zu schreiben. Vielmehr wurden verschriftlichte Bilder der Situationen geschaffen, die vom tatsächlichen Geschehen nicht zu weit entfernt waren, als dass sie gänzlich unglaubwürdig wurden. So ging es eventuell stärker darum, dem Ereignis in einer außergewöhnlichen, für eine solche Veranstaltung nicht üblichen, nicht vertrauten aber doch repräsentativen, historischen und damit der Würde des Anlasses angemessenen Architektur eine erstaunliche und besondere Leseweise zu geben und der Aufregung um die Bedeutung der Geschehnisse weiteren Ausdruck als nur denjenigen der reinen Feierstunde zu verleihen. Ein Naturkundemuseum wurde für eine politische Auftaktveranstaltung für derart wichtige und zukunftsweisende politische Aufgaben rund um eine neu zu schaffende Demokratie fremd, exotisch und als mehr oder weniger skurrile Kulisse empfunden oder im semantischen Konflikt möglicherweise gar übersteigert. Die benötigte Fokussierung auf eine Seriosität der Berichterstattung über die politischen Inhalte könnte zu einer Art Dilemma im Angesicht der als ungewöhnlich und außerordentlich gewerteten »ausgestopften« Giraffe geführt haben, das sich in der Kommunikation um die Tätigkeiten rund um den Versuch, der Innenausstattung der Räume mehr Angemessenheit zu geben, durch eine verwirrende Wiedergabe der tatsächlichen Verhältnisse äußerte. Zusätzlich könnten bei der Berichterstattung gewisse marketingstrategische Überlegungen eine Rolle gespielt haben, die dazu führten, dass Medien die Anmutung der Architektur samt der befremdlichen Ausstattung des Naturkundemuseums im Kontrast zu der Bedeutung der Schritte zur Schaffung des Grundgesetzes und anderer politischer Aktivitäten in der Berichterstattung auch finanziell ausnutzten¹⁴.

Das Empfinden der an der Veranstaltung beteiligten Personen, die im Rückblick ihren Erinnerungen über das Geschehen Ausdruck verliehen haben, wird wahrscheinlich ähnlich emotional zu verstehen sein. So entstanden Episoden mit einem gewissen Wiedererkennungswert, ein Kaleidoskop der damaligen Wahrnehmungen – nicht ganz korrekt und auch nicht ganz falsch. Mit dieser Form von Legendenbildung und mit den Anekdoten des Boulevardjournalismus erhielt die geschriebene Geschichte eine Art von Magie, welche die Zeit (bis jetzt) überdauert hat.

Der Museumsbetrieb war nach dem Zweiten Weltkrieg erst am 15. Juni 1950 wieder für die Öffentlichkeit geöffnet worden, wobei das Gebäude gleichzeitig Bundesministerien beherbergte, darunter das Bundesministerium für Angelegenheiten des Marshallplanes, Teile des Bundesinnenministeriums sowie des Bundeskanzleramts und des Auswärtigen Amts. Im Museumspark entstand 1950 ein behelfsmäßiges Gebäude, in dem die erste Dienststelle des Amtes Blank untergebracht war. Adenauer führte für kurze Zeit die Amtsgeschäfte als erster Kanzler der jungen Bundesrepublik im früheren Arbeitszimmer Alexander Koenigs, der Hörsaal diente der Durchführung von Kabinettsitzungen¹⁵.

Tatsächlich wurde die Giraffe zumindest in der Bevölkerung in und um Bonn ein Sinnbild für die Überwindung des nationalsozialistischen Regimes, für die Entwicklung der Stadt Bonn zur provisorischen Hauptstadt und für den Aufbau einer freien und demokratischen Bundesrepublik Deutschland, deren Ende oder Neubeginn die Wiedervereinigung wurde (indem der Beitritt der jetzt ehemaligen DDR zum Geltungsbereich des bundesdeutschen Grundgesetzes nach Artikel 23 zur staatlichen Einheit Deutschlands erfolgte). So könnte man den Prozess der Kommunikation um die Geschehnisse während der konstituierenden Sitzung des parlamentarischen Rates als eine Entstehung von Gedanken mit nostalgischer Sentimentalität interpretieren, die zu einer Mystifizierung eines irrtümlicherweise als trivial angesehenen alltäglichen Museumsgeschehens führten.

Die Berichterstattung mag eine gewisse sowieso schon vorhandene auratische Aufladung zunächst der Situation und damit später auch der Giraffe verstärkt haben. Sowohl das Gebäude als auch die in ihm stehenden Giraffen haben damit zeitgeschichtliche, ortsgeschichtliche und museumsgeschichtliche Bedeutung. *Pars pro toto* steht zumindest die eine Giraffe für diejenigen Menschen, die ein Interesse für den genannten politischen Inhalt haben, als Sinnbild für das Ereignis der feierlichen Eröffnung der konstituierenden Sitzung und entspricht damit einem Zeugen im Sinne von Thiemeyer¹⁶.

DIE BEDEUTUNG DER GIRAFFEN AUS PRÄPARATORISCHER SICHT

Alexander Koenig ließ nur die besten Präparatoren für sich arbeiten, er legte auf eine außerordentlich hohe Qualität der Exponate und Sammlungsstücke sehr großen Wert. Diesen Qualitätsstandard sicherte er zu jeder Zeit, und bereits als Student und Abiturient achtete er auf entsprechend gutes Handwerk mit größtmöglich naturnaher Gestaltung und besonderem Ausdruck¹⁷. Als Präparatoren begleiteten Robert Fendler senior und Heinrich Durstewitz die Forschungsfahrt zum Nil, von der die Giraffen mit nach Bonn gebracht wurden¹⁸. Sie waren federführend für die Aufstellung verantwortlich, wobei Fendler als Leiter des Präparationsateliers die Verantwortung trug (Hutterer, mündliche Mitteilung). Koenigs Ziele waren sicherlich, einerseits eine Qualität der Dermoplastiken im Sinne von Kunstwerken zu schaffen und andererseits darüber hinaus wissenschaftliche Unanfechtbarkeit zu liefern¹⁹. Im Laufe der Zeit wurden wenige Überarbeitungen vorgenommen, so zum Beispiel einige Unschönheiten kaschiert. Außerdem finden regelmäßige Reinigungen statt, auch um einen Schädlingsbefall zu verhindern.

Das Museum Koenig zeigt eine Ausstellung zu den maßgeblichen Präparatoren, die am ZFMK gearbeitet haben. Zu nennen sind unter anderem sicher Bengt Berg, Robert Fendler senior, Robert Fendler junior, Otto Natorp, Eduard de Maes, Ernst Flükiger, Anton Fischer, Johannes Bolz und Wolfgang Hartwig, aber auch Nikolai Lazuk, Tapani Kuivanen und Horst Meurer. Neben der Ausführung sehr traditioneller Methoden ist die Innovation in der Gestaltung der Präparate ein wesentlicher Grundpfeiler der Arbeiten²⁰. Hier bildet die Expertise am ZFMK die Basis für eine eigene »hohe Schule« an herausragenden Präparationsarbeiten. Die Großdioramen genießen erheblichen Ruhm²¹. Diese wissenschaftliche Genauigkeit wurde nicht an allen Museen mit so großer Präzision durchgeführt²².

Aus der naturwissenschaftlichen Herangehensweise heraus kann die Ästhetik unmöglich zum Selbstzweck werden, auch wenn ihr Eigenwert hoch ist und bei faszinierender Umsetzung Museumsbesucher zu begeistern weiß²³. In der Naturwissenschaft ist es schwerlich möglich, ein Fell als Quadratwürfel aufzustellen, es rot anzumalen und mit »Giraffe« zu titulieren. Diese künstlerische Freiheit ist allein Künstlern vorbehalten. Doch das wissenschaftliche Korsett im Kontext des Naturkundemuseums macht das Werk des Präparators nicht weniger wertvoll, eher wertvoller, denn – provozierend formuliert – wie viel schwieriger ist es, mit recht engen Auflagen Werke zu schaffen, die ganz anderen Kriterien standhalten müssen als die völlig

frei geschaffenen Produkte in der Kunst? Und ebenso wie es in der Kunst mehr oder weniger begnadete Künstler gibt, so gibt es unter den Präparatoren auch mehr oder weniger begnadete Präparatoren. Zu den begnadeteren zählt Köstering Friedrich Kerz und Hermann H. Ter Meer, die beide für Alexander Koenig arbeiteten und für ihre Dermoplastiken für Privatkunden, für Museen im In- und Ausland sowie in Übersee bekannt sind²⁴.

Auch die Mitglieder der Familie Umlauff gehörten zu den versierten Präparatoren und hatten zusätzlich genügend Sinn für den Kommerz, um das 1869 in Hamburg gegründete Unternehmen Umlauff über lange Jahre zu führen²⁵. Die Dermoplastiken der Firma waren Ende des 19. Anfang des 20. Jahrhunderts einerseits als »ästhetisch widerwärtige Panoptikumsgruppen« sehr umstritten, aber aufgrund ihrer dramatischen Motive und Volksnähe auch sehr begehrt²⁶. Diese mit Vehemenz geführte Diskussion kann auch als eine Auseinandersetzung um die Abgrenzung von Authentizität gegen Nichtauthentizität oder die Illusion von Authentizität betrachtet werden. Alexander Koenig kaufte von diesem Unternehmen das inzwischen in der Regenwaldausstellung präsentierte Okapi, ein weiterer Beweis für die Motivation Alexander Koenigs, ein Museum mit sehr hohem Qualitätsstandard zu schaffen²⁷. Sicher sind allerdings noch einige andere Präparatoren zu den besonders Kunstfertigen zu zählen. Lange benutzt den Begriff Schöpfer für die Arbeiten der Schaffung eines naturwissenschaftlichen Objekts anders als im Kontext zum Beispiel der bildenden Kunst²⁸. Sie betont, dass der Dermoplastiker dem verstorbenen Tier durch die Aufstellung seiner Überreste zu anderem aber neuem und (bei guter Pflege) ewigem Leben führt²⁹. Auch wenn Thiemeyer in ähnlicher Weise betont, dass die Zuordnung eines Schöpfers nicht den Wert eines Objekts bestimme, so deuten doch seine Formulierungen »authentisch sind sie höchstens in dem Sinne, dass sie mit der Realität, auf die sie verweisen, in allen wesentliche Aspekte übereinstimmen« und »anders als das Werk, das die Individualität seines Schöpfers ausdrückt und als unnachahmlich gilt, ist das Exemplar auf wenige Merkmale reduziert« an, dass er in seinem inneren Herzen doch möglicherweise anderer Meinung ist³⁰. In dieser Diskussion stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Ikonisierung oder der religiöse Status, der einem Künstler oder Werk-schaffenden zugesprochen wird, Ausdruck einer mehr und mehr säkularisierten Gesellschaft ist, die auf der Suche nach einer »Ersatzreligion« ist.

Es zeigt sich, dass die Annahme, dass »Dinge« in naturkundlichen Museen eher als »Exemplar« fungieren, während ihr Zeugnis- und Werkcharakter in den Hintergrund tritt, nicht umfänglich korrekt ist³¹. Die beiden Giraffen haben in der Teilausstellung »Savanne- das wechselvolle Paradies« der derzeitigen Dauerausstellung »Unser blauer Planet – Leben im Netzwerk« einerseits exemplarischen Charakter, jedoch gewannen sie andererseits im Verlauf der Museumsgeschichte, insbesondere durch das bundesrepublikanische Gründungsereignis Zeugnischarakter. Und sie können, wie oben dargelegt, auch als Meisterwerke der Präparationskunst betrachtet werden. Doch ebenso wie bei Künstlern die Qualität ihrer Werke sehr unterschiedlich sein kann, kann auch die Qualität von Dermoplastiken variieren³². Ähnlich wie bei einem Kunstwerk ist das präparatorische Werk an sich zu beurteilen und nicht allein das Material (zum Körpermodell und Fell des aufgestellten Tieres könnten zum Beispiel beim Gemälde analog der Maluntergrund und die Farben zu sehen sein).

DIE WISSENSCHAFTLICHE BEDEUTUNG DER ORGANISCHEN MATERIE DER GIRAFFEN

Anders als Thiemeyer es in »Die Sprache der Dinge« sieht³³, macht nicht die Ausstellung die Objekte einzigartig, sondern jedes Objekt in den Sammlungen an sich hat seinen Wert, den es zu entschlüsseln und zu belegen gilt. Gleichzeitig ist jedes aufbewahrte Exponat prinzipiell auch ausstellungswürdig.

Wie Richter urteilen Kustoden und Kuratoren nach bestem Wissen und Gewissen darüber, ob ein Gegenstand es wert ist, aufbewahrt zu werden, und in welchem Kontext er präsentiert wird – oder nicht. Ob ein ästhetischer Aspekt insbesondere im Hinblick auf naturkundliche Objekte eine Notwendigkeit ist, um ein Objekt dauerhaft vor der Zerstörung zu schützen, ist fraglich. Nicht umsonst werden in naturwissenschaftlichen Sammlungen Objekte nicht nach ihrem ästhetischen Wert aufbewahrt, sondern nach ihrem Wert für jetzige und zukünftige wissenschaftliche Fragestellungen. Neue Aufbewahrungstechniken werden zur Sicherung der Anwendung neuer, noch nicht bekannter Forschungsmethoden an neu erworbenen und alten Sammlungsstücken entwickelt, die den Blickwinkel zur Bewertungsgrundlage immer wieder ändern. So hat das Museum Koenig seit einigen Jahren zum Beispiel eine Biobank, eine spezielle Gewebesammlung, die die Erforschung der Evolution und Stammesgeschichte mittels DNA-Barcoding auch in der Zukunft sichern soll. Auch wenn die DNA aus den alten Objekten nutzbar ist, bieten doch heutige Konservierungs- und Aufbewahrungsmöglichkeiten bessere Analyseergebnisse. Da aber die alten »Dinge« nicht reproduziert werden können und sich auch nicht mehr selber reproduzieren, ist die Wissenschaft auf die Daten der alten Exponate angewiesen. Die Vielfalt der »gleich aussehenden Exponate« in verschiedenen Museen bildet damit auch die Vielfalt der Biodiversität – in diesem Falle Teile der Arten mit ihren Genen – in den vergangenen Zeiten ab.

Wie bei allen Formen der Grundlagenforschung ist es auch bei der Erforschung der Sammlungsobjekte nicht immer einfach, fest zu legen, worin eine zukünftige Bedeutung liegen könnte. Deswegen sind Fragestellungen zum Entsameln von Objekten immer besonders schwierig zu beantworten. Das, was wir heute als möglicherweise wertlos ansehen könnten, kann morgen ein wichtiges, unwiederbringliches Objekt sein.

Wir müssen heute erkennen, dass die Artenvielfalt im Vergleich zur Zeit Alexander Koenigs wesentlich geringer geworden ist. Es genügt nicht (mehr), zu wissen, wann welche Tierarten wo vorgekommen sind, obwohl dies die basalen wissenschaftlichen Daten sind. Vielmehr stellen wir heute den Anspruch, zusätzlich fundierte Prognosen stellen zu wollen, die zum Beispiel eine nachhaltige Nutzung von Lebensräumen durch den Menschen ermöglichen. Um dieses Ziel zu erreichen werden neue Methoden für die präzisen Interpretationen der Daten, für die schnellere Erfassung ergänzender Daten und für die Entwicklung von Modellkonzepten und Modellierungen der Veränderungen in die Zukunft (zum Beispiel in Abhängigkeit von Klimadaten) in Museen entwickelt. Erst mit der weiteren Auswertung und Analyse des vorhandenen Materials wird die Relevanz eines Objekts weiter heraus gearbeitet. Das Objekt ist mehr als ein Musterstück wie es Steinkrüger sieht³⁴, sondern Träger einzigartiger Informationen über die Vielfalt der vorkommenden Formen und ihrer genetischen Zusammensetzungen. Die beiden Giraffen sehen sich ähnlich und auch andere Giraffen mögen ihnen ähnlich sehen. Doch jede der beiden Giraffen besaß und besitzt einen individuellen genetischen Code, der uns auch am toten Objekt bestimmte Fragestellungen ausschließlich an ihnen erörtern lässt. Die Reste der Individuen können nicht kopiert, dupliziert oder anderweitig ersetzt werden, auch wenn es »nur« das gegerbte Fell ist, das in der Ausstellung den letzten Rest ihrer Materie darstellt. Auch wenn Giraffen von der International Union for Conservation of Nature and Natural Resources (IUCN) als nicht stark gefährdet eingestuft werden, ist ein Exemplar aus den Zeiten Alexander Koenigs heute neu nicht zu beschaffen. Die Nachfahren sind keine einfachen Kopien der Vorfahren, auch wenn sie sich sehr ähnlich sehen. Dass es möglicherweise in anderen Museen weitere Exemplare aus vergleichbarer Zeit gibt, ist für den Naturwissenschaftler eher eine Bereicherung als eine Wertminderung. Und ergänzend: Eine reine Klassifizierung des Wertes nach dem Äußeren kann bei Objekten in naturwissenschaftlichen Museen fatal sein, denn zum Beispiel werden immer wieder neue Arten in den Sammlungen der Museen entdeckt, weil sich die Individuen so ähnlich sehen, dass sie lange keiner weiteren Untersuchung unterzogen wurden. Gleich aussehend ist noch lange nicht gleich seiend. Erst jetzt wurde erkannt, dass es nicht nur eine Giraffenart, sondern vier gibt³⁵.

DIE GIRAFFEN IM KONTEXT DES DAUERAUSSTELLUNGSKONZEPTS

Der Wert der Ausstellung als Gesamtgefüge ist noch einmal gesondert zu betrachten. Auch hier gilt: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile. Durch die Kontextualisierung im Dauerausstellungsbe- reich »Savanne – wechselvolles Paradies« zeigt das Museum Koenig die Giraffen in einer Art »begehbarem Diorama« im zentralen Lichthof des Gebäudes. Diese Inszenierung ist eine letztlich konsequent weiterge- führte Entwicklung aus den Habitatdioramen, die vor allem in Naturkundemuseen 1900 mit einer Illusion von räumlicher Tiefe und Wirklichkeitsnähe konstruiert wurden. Der Lichthof erzielt eine einem Diorama ähnliche Anmutung durch Banner zwischen den tragenden Säulen des Raumes, so dass ein größerer land- schaftlicher Kontext visuell erfassbar zu sein scheint. Die Zeichnungen für den Druck dieser Banner fertigte Harro Maass in den Jahren der Renovierung um das Jahr 2000 an, leitender Oberpräparator war der in- zwischen leider verstorbene Tapani Kuivanen. Uwe Vaartjes komplettierte das Team als Graphiker und war zuständig für die räumliche Konzeption der musealen Präsentationsgestaltung. Neu ist die Idee von freige- stellten Exponaten allerdings nicht. So zeigte zum Beispiel das Altonaer Museum in Hamburg bereits 1901 zur Eröffnung metergroße Tiergruppen ohne Glasvitrinen, die bei den Besuchern mit ihrer »scheinbaren Authentizität« und durch eine dramatische Szenengestaltung große Emotionalität erweckten, wobei der Begriff »scheinbar« nicht genauer erläutert ist³⁶. Die Bedeutung eines gesammelten Objekts wohnt ihm nicht (oder nur in Teilen) inne sondern wird vielmehr durch den sozialen und theoretischen Kontext defi- niert³⁷. Oder auch: »Wo vom Museum die Rede ist – überall wo vom Museum die Rede ist – ist zugleich von der Gesellschaft die Rede« so zitiert Tyradellis den Literaturtheoretiker Werner Hamacher in seinem Buch »Müde Museen – oder wie Ausstellungen unser Denken verändern können«.³⁸

Tatsächlich folgt die Darstellung der Savannenlandschaft eher den Gestaltungsprinzipien sogenannter ar- tifizierender Gruppen, da Tiere und Pflanzen aus verschiedenen Naturräumen (z. B. aus Zimbabwe / Namibia / Südafrika), in unterschiedlichen Situationen (tagaktive und nachtaktive Tiere nebeneinander) oder in einer Dichte (Löwe / Leopard / Gepard) gezeigt werden, wie sie natürlicherweise niemals so vorkommen wür- den³⁹. Diese Präsentation dient der Erklärung biologischer Phänomene.

GEGENWART UND AUSBLICK

Die Giraffen sind Symbole für die Arbeiten des Gründerehepaars des Museums und für die Schaffung des Grundgesetzes sowie Werke der Präparatoren zu Alexander Koenigs Zeiten. Im zentralen Lichthof ist eine afrikanische Savannenlandschaft inszeniert, die derzeit mit dem Anfang 2016 eröffneten ersten Teil der Regenwald-Ausstellung die beeindruckendste Darstellung verschiedener Ausstellungen zu den Lebensräu- men der Erde im Museum Koenig darstellt. Hier stehen die Giraffen auch für die weiteren Entwicklungen des Hauses: War Afrika einst ein Forschungsschwerpunkt Alexander Koenigs und seiner Mitarbeiter, so kooperieren die Wissenschaftler heute mit vielen afrikanischen Ländern. Die Methoden sind moderner ge- worden und weisen ein hohes innovatives Potential auf. In der inzwischen zu den Sammlungen gehörenden und integrierten Biobank lagern zusätzlich zu vielen neuen Sammlungstücken der klassischen Sammlungen Gewebeproben als Referenzen für die DNA-Analysen, die im Museum durchgeführt werden.

Eine regelhafte Vergleichbarkeit zwischen Museen unterschiedlicher Sparten ist extrem schwierig. Wie Thie- meyer darstellt, ist die Bewertung eines Objekts das Resultat kuratorischer Praxis⁴⁰. Es scheint, dass die Ka- tegorisierung wünschenswerterweise durch verschiedene Fachleute erbracht werden muss, was bedeutet, dass im Falle einer spartenübergreifenden Bewertung von »Dingen« oder »Exponaten« diese unter fach- licher Expertise von Wissenschaftlern sämtlicher betroffener Sparten durchgeführt wird, zum Beispiel zur



Abb. 3 Ein Blick von oben in den Ausstellungsteil »Savanne«. – (Copyright ZFMK, Bonn).

Vermeidung des Trugschlusses, dass ein wertvolles wissenschaftliches Exponat zu wenig wert sei, da es nicht durch einen (in der bildenden Kunst anerkannten) Künstler aus der »Namenlosigkeit« enthoben wurde⁴¹.

ANHANG: BERICHTE ZUM FESTAKT ZUR KONSTITUIERENDEN SITZUNG DES PARLAMENTARISCHEN RATES

- »... Der Lichthof des Museum Koenig war am 1. September 1948 auch Schauplatz des Festaktes, ... Die Tiere waren beiseite geräumt oder drapiert worden, aber bei einer Giraffe hatte es Unterbringungsprobleme gegeben: sie äugte über die Festdekoration hinweg.«⁴². Görtemaker ist Professor für Neuere Geschichte mit dem Schwerpunkt 19./20. Jahrhundert an der Universität Potsdam.
- »... Die zwei Giraffen waren mit grünen Billardtischtüchern zugehängt worden, weil die aber für die langen Hälse nicht ausreichten, überschauten die Giraffen den Staatsakt wie exotische Paten. Zwischen Gorillas, Bären und Schimpansen wurden die Fahnen der deutschen Bundesländer aufgestellt« (Prantl 2014, 231). Heribert Prantl ist Jurist, Journalist und Autor.
- »... Eine vier Meter fünfzig hohe Giraffe, notdürftig verhüllt, schaut ihm (Theodor Heuss) über die Schulter, als er an der feierlichen Eröffnung des Parlamentarischen Rates am 1. September 1948 im Lichthof des Zoologischen Forschungsmuseums Alexander Koenig teilnimmt – dem festlichsten Saal, den Bonn damals zu bieten hat.«⁴³. Peter Merseburger ist Journalist und Autor.

- »... Gleich neben mir sind vielleicht vier bis fünf Herren damit beschäftigt, eine vier Meter fünfzig lange Giraffe hinter einem großen Holzverschlag verschwinden zu lassen. Die erlauchte Versammlung wird hier – umrahmt von indischen Elefanten und allen möglich Skeletten aus der ganzen Welt – ihre Versammlungen abhalten können.« – Die erlauchte Versammlung, von deren Vorbereitung der Reporter Hans Jesse berichtete, war der Parlamentarische Rat, der sich am 1. September 1948 in Bonn konstituierte⁴⁴.
- »... Wohl kaum hat ein Staatsakt, der eine neue Phase der Geschichte eines großen Volkes einleiten sollte, in so skurriler Umgebung stattgefunden. In der Halle dieses in mächtigen Quadern hochgeführten Gebäudes standen wir unter den Länderfahnen – rings umgeben von ausgestopftem Getier aus aller Welt. Unter Bären, Schimpansen, Gorillas und anderen Exemplaren exotischer Tierwelt kamen wir uns ein wenig verloren vor. Die bizarre Umgebung ließ trotz der Beethovenschen Musik, mit der die Feier eröffnet und beschlossen wurde, keine rechte Feierlichkeit aufkommen; gleichgültig war jedoch keinem von uns zumute.«⁴⁵. Schmid war Politiker (SPD) und renommierter Staatsrechtler. Schmid gehört zu den »Vätern« des Grundgesetzes.
- »Die Tierexponate mussten dafür hinter Verschlagen und Vorhängen verborgen werden. Die dort ausgestellte Giraffe war dafür aber zu groß. Daher kalauerte die Presse seinerzeit, das hohe Tier habe den »hohen Tieren« vorwitzig bei der Formulierung des Grundgesetzes zugeschaut. Zeitweilig wurde erwogen, hier das Parlament tagen zu lassen. Schließlich dienten die Museumsräume vorübergehend als provisorisches Kanzleramt. Nach dem Einzug notierte Konrad Adenauer als erster Bundeskanzler in sein Tagebuch, die ihn offenbar irritierenden »ausgestopften Affen und Ichthyosaurier [die nie vorhanden gewesen waren, seien endlich] hinter Glas und blaugrauen Vorhängen verschwunden.«⁴⁶. Hans-Gerd Dick arbeitet als Historiker der Stadt Zülpich.

Anmerkungen

- | | |
|---|---|
| 1) Thiemeyer 2016, 82. | 19) Köstering 2015, 7. |
| 2) Beßler 2012, 14 ff.; Sabrow/Saupe 2016b, 10f. | 20) Lange 2006, 101 f. |
| 3) Köstering 2003, 3 f. | 21) Hutterer 2015, 27. |
| 4) Schmidt 2013, 77 ff. | 22) Köstering 2015, 8 f. |
| 5) Eisentraut 1973, 30. | 23) Ebenda 8. |
| 6) Koenig 1938, 363. | 24) Köstering 2015, 7; Hutterer in: Rheinwald 1984, 13. |
| 7) Hutterer/Oesl 1998, 13. | 25) Lange 2006, 26. |
| 8) Eisentraut 1973, 60. 65. | 26) Lange 2006, 131. 133; Steinkrüger 2013, 194 f. |
| 9) Ebenda 37 f. | 27) Hutterer 1984, 13. |
| 10) Niethammer 1964, 61. | 28) Lange 2006, 106. |
| 11) Sabrow 2016, 43. | 29) Lange 2005, 190. |
| 12) Hutterer/Oesl 1998, Abb. 7. | 30) Thiemeyer 2016, 89 f. |
| 13) Die Zitate hierzu sind unten in einem gesonderten Anhang aufgeführt. | 31) Ebenda 88 f. |
| 14) Zur ähnlichen Nutzung pittoresker Zeitungsartikel vgl. Camus 2013, 129. | 32) Köstering 2015, 7. |
| 15) Hutterer/Oesl 1998, 25 f. | 33) Thiemeyer 2011, 2. |
| 16) Thiemeyer 2016, 86 f. | 34) Steinkrüger 2013, 241. |
| 17) Koenig 1938, 322; Hutterer 2015, 27. | 35) Fennessy u. a. 2016. |
| 18) Niethammer 1964, 66; Eisentraut 1973, 52 f. | 36) Köstering 2003, 108 Abb. 30-31; Schmidt 2013, 52. |
| | 37) Asma 2001, VIII. |

- 38) Tyradellis 2014, 9.
- 39) Eine Zusammenfassung der im Buch »Natural History Dioramas« dargestellten Inhalte geben Hutterer/Kamcke 2015, 7-21.
- 40) Thiemeyer 2016, 90.
- 41) Caplan 2016, 267.
- 42) Görtemaker 1999, 61.
- 43) Merseburger 2012, 67.
- 44) Geuther 2009, www.deutschlandfunk.de/geburtsstunde-einer-republik.724.de.html?dram:article_id=99473, 24.7.2015 (13.12.2016).
- 45) Schmid 1979, 357.
- 46) Dick 2014, Jahreskalender 2015 Januarblatt.

Literatur

- Asma 2001: S. T. Asma, *Stuffed Animals and Pickled Heads. The Culture and Evolution of Natural History Museums* (New York 2001).
- Beßler 2012: G. Beßler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart* (Berlin 2012).
- Bidon u. a. 2016: T. Bidon u. a., *From One to Four Species. Multi-locus Analyses Reveals Hidden Genetic Diversity in Giraffe*. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.cub.2016.07.036> (13.12.2016).
- Camus 2013: A. Camus, *Hochzeit des Lichts und Heimkehr nach Tipasa*. (Hamburg 2013).
- Caplan 2016: A. Caplan, *Sentimentale Urbanität. Die gestalterische Produktion von Heimat – Kunst- und Designwissenschaft* (Bielefeld 2016).
- Dick 2014: H.-G. Dick, *Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz Jahreskalender 2015* (Köln 2014).
- Eisentraut 1973: M. Eisentraut, *Alexander Koenig und sein Werk* (Bonn 1973).
- Geuther 2009: G. Geuther, *Geburtsstunde einer Republik*. In: *Deutschlandfunk* 24.7.2015 www.deutschlandfunk.de/geburtsstunde-einer-republik.724.de.html?dram:article_id=99473 (13.12.2016).
- Görtemaker 1999: M. Görtemaker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart* (München 1999).
- Hutterer 1984: R. Hutterer, *Die Wirbeltiersammlungen des Museums Alexander Koenig. I. Säugetiere. Bonner Zoologische Monografien 19* (Bonn 1984).
- 2015: R. Hutterer, *Habitat Dioramas as Historical Documents. A Case Study*. In: A. Scheersoij / S.-D. Tunnicliffe (Hrsg.), *Natural History Dioramas* (Dordrecht 2015) 23-32.
- Hutterer/Oesl 1998: R. Hutterer / B. Oesl, *Das Museum Koenig im Spannungsfeld der Politik*. In: *Alexander-Koenig-Gesellschaft e.V. Bonn* (Hrsg.), *Das Museum Koenig im Spannungsfeld von Wissenschaft & Forschung 1* (Bonn 1998) 3-31.
- Hutterer/Kamcke 2015: R. Hutterer / C. Kamcke, *History of Dioramas*. In: A. Scheersoij / S.-D. Tunnicliffe (Hrsg.), *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role* (Dordrecht 2015) 7-21.
- Koenig 1938: A. Koenig, *Autobiografie* (Bonn 1938).
- Köstering 2003: S. Köstering, *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914* (Köln, Weimar, Wien 2003).
- 2015: S. Köstering, *Anschaulich und lebenswahr. Tierpräparation im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst*. In: *Der Präparator 11*, 2015.
- Lange 2005: B. Lange, *Die Allianz von Naturwissenschaft und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900*. In: A. Zimmermann (Hrsg.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien* (Hamburg 2005) 183-210.
- 2006: B. Lange, *Echt. Unecht. Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf* (Berlin 2006).
- Merseburger 2012: P. Merseburger, *Theodor Heuss. Der Bürger als Präsident* (München 2012).
- Niethammer 1964: G. Niethammer, *Reisen am Nil* (Bonn 1964).
- Prantl 2014: H. Prantl, *Glanz und Elend der Grundrechte. Zwölf Sterne für das Grundgesetz* (München 2014).
- Sabrow 2016: M. Sabrow, *Die Aura des Authentischen in historischer Perspektive*. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.) *Historische Authentizität* (Göttingen 2016) 29-43.
- Sabrow/Saupe 2016: M. Sabrow / A. Saupe, *Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes*. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Historische Authentizität* (Göttingen 2016) 7-28.
- Schmid 1979: C. Schmid, *Erinnerungen. Gesammelte Werke 3* (Bern 1979).
- Schmidt 2013: A. Schmidt, *Schlüsselwerk der Museumsreform. Architektur und Inszenierung des Altonaer Museums um 1900* (München, Hamburg 2013).
- Steinkrüger 2013: J.-E. Steinkrüger, *Thematisierte Welten* (Bielefeld 2013).
- Thiemeyer 2011: T. Thiemeyer, *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: *Museen für Geschichte* (Hrsg.), *Online-Publikation der Beiträge des Symposiums »Geschichtsbilder im Museum« im Deutschen Historischen Museum* www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf (13.12.2016).
- 2016: T. Thiemeyer, *Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge*. In: M. Sabrow / A. Saupe (Hrsg.), *Historische Authentizität* (Göttingen 2016) 80-90.
- Tyradellis 2014: D. Tyradellis, *Müde Museen. Oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern können* (Hamburg 2014).

Zusammenfassung / Summary

Die parlamentarische Giraffe. Ein Beitrag zur Rolle historischer Authentizität bei der Bewertung naturkundlich-musealer Objekte

Zwei Giraffen sind Symbole für die Arbeiten des Gründerehepaars des Museums Koenig und für die Schaffung des Grundgesetzes sowie Werke der Präparatoren zu Alexander Koenigs Zeiten. Die beiden Dermoplastiken sind im zentralen Lichthof in einer inszenierten afrikanischen Savannenlandschaft aufgestellt, die derzeit mit dem Anfang 2016 eröffneten ersten Teil der Regenwald-Ausstellung die beeindruckendste Darstellung verschiedener Ausstellungen zu den Lebensräumen der Erde im Museum Koenig darstellt. Der Artikel beleuchtet, inwieweit die beiden Dermoplastiken Werke im Sinne von Kunstwerken sein können, Zeugnischarakter haben und als Exemplare Träger von für die Biodiversitätsforschung wichtigen Informationen sind.

The Parliamentarian Giraffe. An Article about the Role of Historical Authenticity in the Evaluation of Natural History Museum Objects

Two giraffes are symbols of the work of the couple who founded the Museum Koenig and of the creation of the Basic Law of the Federal Republic of Germany, as well as the work of taxidermists during the time of Alexander Koenig. The two taxidermy specimens are exhibited in the central atrium in an African Savannah that, together with the first part of the rainforest exhibition opened at the beginning of 2016, is the most impressive presentation of different exhibitions about the habitats of the Earth in the Museum Koenig. The article explores the extent to which the two taxidermy specimens can be regarded as works of art, have a testimonial character and, as examples, communicate important information for biodiversity research.

DER KERNSPALTUNGSTISCH IM DEUTSCHEN MUSEUM

Das Deutsche Museum in München ist eines der größten Wissenschafts- und Technologiemuseen der Welt. Auf 50.000 Quadratmetern zeigt es Meisterwerke aus so unterschiedlichen Disziplinen wie Chemie, Physik, Luftfahrt, Schifffahrt, Biotechnologie oder Glastechnik. Seit Anbeginn des Museums gab es eine Ausstellung über Chemie, die chemische Sammlung hat eine ebenso lange Tradition. Farbstoffproben, Laborgeräte und viele andere Objekte – insgesamt etwa 10 000 – stellen den Großteil dieser Sammlung dar.

Eines der bekanntesten Objekte des Deutschen Museums ist der »Kernspaltungstisch«, vielen noch als »Otto-Hahn-Tisch« bekannt. Laut Objektbezeichnung handelt es sich um den »Arbeitstisch von Otto Hahn«, mit Originalgeräten, mit denen er gemeinsam mit Lise Meitner und Fritz Straßmann 1938 die Kernspaltung entdeckte. Schon die Bezeichnung als Arbeitstisch impliziert eine Exklusivität, die einer Überprüfung kaum standhalten kann. Das Exponat als museumstaugliches Arrangement, die Frage nach der Authentizität der Bestandteile sowie die – so viel sei vorweggenommen: teilweise fehlerhaft – tradierte Wissenschaftsgeschichte und die Rolle des Museums bei der posthumen Beurteilung der WissenschaftlerInnen sollen im Folgenden dargestellt werden¹.

DIE ENTDECKUNG DER KERNSPALTUNG

Seit den 1890er Jahren gewann die Wissenschaft durch die Untersuchung radioaktiver Stoffe eine immer genauere Vorstellung des Atoms. Becquerel war der erste, der die eigentümliche Strahlung, die Uranverbindungen emittieren, beschrieb. Marie und Pierre Curie entdeckten die radioaktiven chemischen Elemente Polonium und Radium und prägten den Begriff »Radioaktivität«, Ernest Rutherford erklärte die Art der α - und β -Strahlen und stellte gemeinsam mit seinem Kollegen Frederick Soddy 1902 fest, dass durch radioaktiven Zerfall chemische Elemente ineinander übergehen. Im Jahr 1919 fand die erste vom Menschen verursachte Elementveränderung statt, wiederum von Rutherford: Durch Beschuss von Stickstoffatomen mit Heliumkernen erhielt er Sauerstoffatome und ein positiv geladenes Teilchen, das er kurze Zeit später als Proton identifizierte². In der Folge versuchten mehrere Forschungsgruppen, Elementveränderungen durch Beschießen der Atomkerne mit Protonen herbeizuführen. Die Entdeckung des Neutrons durch James Chatwick 1932³ eröffnete weitere Möglichkeiten: Da das elektrisch ungeladene Teilchen nicht vom positiven Atomkern abgestoßen wird, kann es beim Beschuss von Atomkernen mit Neutronen zu vielfältigen Wechselwirkungen kommen. Das Atom war nun alles andere als ein »unteilbares« geworden. Enrico Fermi veröffentlichte eine ganze Reihe von Elementumwandlungen, darunter auch die Bildung eines neuen, künstlichen Elements, das aus der Bestrahlung von Uranatomen entstanden war⁴. Uran war nach damaliger Interpretation das schwerste natürliche Element, schwerere Atomkerne wurden als Transurane zusammengefasst.

Lise Meitner fand diese Versuche und Ergebnisse so »faszinierend«, dass sie 1934 Otto Hahn überredete, wieder gemeinsam ein Forschungsprojekt in Angriff zu nehmen⁵. Die beiden Wissenschaftler kannten sich zu diesem Zeitpunkt seit mehr als einem Vierteljahrhundert.

Otto Hahn und Lise Meitner hatten auf verschiedenen Wegen zur Kernchemie gefunden. Für den Chemiker Hahn waren seine Studienaufenthalte bei Ramsay in London und Rutherford in Montreal prägend. Ab

1906 führte er das neue Forschungsgebiet der Radiochemie an der Universität Berlin bei Emil Fischer ein. Lise Meitner hatte in Wien in Physik promoviert und kam 1907 nach Berlin um bei Max Planck zu arbeiten. Da sie als Frau keinen Laborplatz am Institut für Experimentalphysik bekam, wurde sie Hahn vorgestellt, der für seine Versuche nur eine »Holzwerkstatt« zur Verfügung gestellt bekommen hatte. Von Emil Fischer nur mäßig gelitten musste Meitner auch diese Werkstatt durch einen eigenen Eingang betreten, ohne die sonstigen Institutsräume zu betreten. Ab 1912 (Hahn), bzw. 1913 (Meitner) arbeiteten beide am neuen Kaiser-Wilhelm-Institut für Chemie in Berlin-Dahlem. In den 1930er Jahren leitete Hahn dessen radiochemische Abteilung und war gleichzeitig Direktor. Meitner stand der radiophysikalischen Abteilung vor⁶. Die Zusammenarbeit der Physikerin mit dem Chemiker muss außerordentlich fruchtbar und von großer Freundschaft geprägt gewesen sein. In einem Fernsehinterview beschrieb Hahn es 1963 als »Glückszufall«, dass sich seine und Meitners Wege 1907 kreuzten und dass ihre auf zwei Jahre angelegte »gemeinschaftliche Arbeit« dreißig Jahre andauerte. Am Ende ihrer Zusammenarbeit standen fast 50 gemeinsame Publikationen. Bezüglich der Arbeitsverteilung Ende der 1930er Jahre seien er, Meitner und Straßmann ein »Gemeinschaftsteam« gewesen⁷.

Der Versuchsaufbau, den Meitner und Hahn entwickelten, sah vor, schwere Atomkerne, namentlich Uran und Thorium, mit Neutronen zu »beschießen« um schwerere Kerne, also Transurane zu erhalten. Die Produkte dieser Versuche analysierten sie sowohl mit physikalischen Methoden hinsichtlich ihrer radioaktiven Strahlung, als auch mit chemischen Methoden. Der Chemiker Fritz Straßmann kam etwas später hinzu und unterstützte vor allem die analytische Arbeit: Das Team fand in der Tat β -Strahler und erklärte diese als Transurane⁸.

Es war Sommer 1938. Lise Meitner musste an diesem spannenden Punkt der gemeinsamen Arbeit fluchtartig Deutschland verlassen. Nach dem »Anschluss« Österreichs an Deutschland war sie als österreichische Jüdin nicht mehr aufgrund ihrer Nationalität vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten geschützt. Mit der Hilfe Hahns und weiterer Kollegen flüchtete sie am 13.7.1938 aus Deutschland Richtung Niederlande, um dann weiter nach Schweden zu emigrieren. Die Flucht Lise Meitners muss eine große Erschütterung im Berliner Team hinterlassen haben. »Hähnchen« und »Lieschen«, wie sie sich der Legende nach genannt haben sollen, blieben dennoch in intensivem brieflichem Kontakt.

In Berlin arbeiteten Hahn und Straßmann weiter an der chemischen Analyse der Bestrahlungsprodukte. Damit waren sie allerdings nicht die Einzigen, neben Fermi in Italien arbeitete auch die Gruppe um Irène Joliot-Curie in Paris an der Untersuchung der Transurane. Deren Veröffentlichungen wurden in Berlin sehr genau verfolgt und in einem Versuchsprodukt unbekannter Natur (»die 3,5 Stunden-Aktivität«⁹) wurde von Hahn und Straßmann Radium als Reaktionsprodukt des Neutroneneinfangs von Uran vermutet¹⁰. Dazu muss man sich noch einmal vor Augen führen, dass auf natürlichem Wege nur Elemente ineinander übergehen können, die sich im Periodensystem um einen oder zwei Plätze unterscheiden. Schon der Übergang von Uran zu Radium, das vier Ordnungszahlen »entfernt« liegt, galt als unwahrscheinlich, wäre aber durch zwei aufeinanderfolgende radioaktive α -Zerfallsreaktionen noch denkbar gewesen. Um auch ihre Bestrahlungsprodukte auf Radium hin zu untersuchen, lösten Hahn und Straßmann das pulverförmige Uranpräparat nach der Bestrahlung in Wasser und versetzten es mit Bariumchlorid. Das Barium sollte als chemisch ähnliches Element Radium aus der Lösung mitreißen. Aus dieser Mischung versuchte man mit dem Verfahren der fraktionierten Kristallisation Radium anzureichern und wieder von Barium zu trennen¹¹. Nach umfangreichen Trennungsgängen und nachfolgender Analyse der Strahlungseigenschaften stellten die Wissenschaftler fest: Das vermutete Radium ließ sich chemisch nicht vom zugegebenen Barium trennen, das Produkt der Elementumwandlung musste Barium sein. Barium ist ein sehr viel leichteres Element als Uran. Es gab keine Erklärungsmöglichkeit für diesen Befund.

Hahn schrieb im Dezember 1938 an Lise Meitner, schilderte die Ergebnisse und bat sie um eine Erklärung: »Es könnte noch ein höchst merkwürdiger Zufall vorliegen. Aber immer mehr kommen wir zu dem schrecklichen Schluss: Unsere Radium-Isotope verhalten sich nicht wie Radium, sondern wie Barium. [...] Falls Du irgendetwas vorschlagen könntest, dann wäre es doch noch eine Art Arbeit zu Dreien! «¹²

Meitner verbrachte das Weihnachtsfest in Schweden gemeinsam mit ihren Neffen, dem Physiker Otto Robert Frisch. Die beiden fanden schließlich eine Erklärung, wie der große Urkern, ähnlich einem Wassertropfen, durch den Neutronenbeschuss in Schwingungen gerät und in zwei nahezu gleich große Fragmente zerfällt¹³. Sie nannten die Reaktion »nuclear disintegration« oder »nuclear fission« und waren damit diejenigen, die den Begriff »Kernspaltung« prägten. Außerdem wiesen sie das andere Spaltungsprodukt, Krypton, experimentell nach. Dass bei diesem Prozess sehr viel Energie frei wird, kalkulierten sie ebenfalls bereits. Am Neujahrstag schrieb Lise Meitner an Otto Hahn, nachdem sie mittlerweile auch das Manuskript für seine Veröffentlichung erhalten hatte: »Wir haben Eure Arbeit sehr genau gelesen und überlegt, vielleicht ist es energetisch doch möglich, dass ein so schwerer Kern zerplatzt. «¹⁴

In den Monaten Januar bis März erschienen die relevanten Publikationen, sowohl von Hahn und Straßmann¹⁵, als auch von Meitner und Frisch¹⁶. Hahn erwähnte in seinen Veröffentlichungen noch einmal ausführlich die Vorarbeiten und die Ergebnisse zu den Transuranen, die gemeinsam mit Meitner erzielt worden waren.

Nach diesen Veröffentlichungen fingen verschiedene Arbeitsgruppen auf der ganzen Welt unverzüglich an, die Versuche zu bestätigen und weiterzuführen. Die Möglichkeit einer Kettenreaktion wurde bald postuliert¹⁷ und schon im Laufe des Jahres 1939 begannen unter der Mitarbeit Enrico Fermis in den USA die ersten Versuche, die Kernspaltung auch für militärische Zwecke auszunutzen. Im Jahr 1945 explodierte die erste Atombombe in der Wüste von New Mexiko. Otto Hahn wurde 1967 nach der Geschichte der Entdeckung befragt und nach seiner Einstellung der militärischen Nutzung der Kernspaltung gegenüber. Er, der der zivilen Nutzung äußerst positiv gegenüber stand, bezeichnete daraufhin jeglichen militärischen Einsatz der Kernspaltung als »Schweineerei«¹⁸.

Im Jahr 1945 wurde Otto Hahn »for his discovery of the fission of heavy nuclei«¹⁹ der Nobelpreis für Chemie des Jahres 1944 zugesprochen. Die alleinige Auszeichnung für Hahn ist mit Sicherheit eine der meist diskutierten Entscheidungen des Nobelpreiskomitees für Chemie²⁰. Als Hahn 1946 nach Schweden reisen konnte, um seinen Preis in Empfang zu nehmen, erwähnte er in seiner kurzen Dankesrede außer seinen Lehrern Ramsay und Rutherford keine Kollegin und keinen Kollegen, wohl aber stellte er in seinem Nobelvortrag am 13.12.1946 die gemeinsame Arbeit des Teams Hahn, Meitner und Straßmann ausführlich dar²¹. Als Nobelpreisträger überführte Hahn die ehemalige Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft in die Max-Planck-Gesellschaft, deren Präsidentschaft er bis 1960 innehatte.

DAS EXPONAT: DER »OTTO-HAHN-TISCH«

Das Deutsche Museum hatte seit den 1920er Jahren Kontakt zu Lise Meitner, Otto Hahn und Kollegen in Berlin, beispielsweise bezüglich Spenden von Büchern oder Proben des von Meitner und Hahn entdeckten Elements Protactinium²². Besonders der Generaldirektor Jonathan Zenneck korrespondierte mit Otto Hahn immer wieder ausführlich und in freundschaftlichem Ton²³.

Auf einen Hinweis Hahns hin wandte sich das Museum im Jahr 1952 an Hans Götte am Max-Planck-Institut für Chemie in Mainz: In Mainz seien noch von Hahn benutzte Apparate vorhanden. Aus der Antwort Göttes geht hervor, dass in Mainz ein Tisch mit den Originalgeräten ausgestellt sei. Arnold Flammersfeld vom Max-Planck-Institut für Chemie schrieb im Juli 1952, dass »diese Apparate, mit denen Hahn und Straßmann



Abb. 1 Der früher so genannte »Otto-Hahn-Tisch« ist eines der bekanntesten Objekte des Deutschen Museums. Es handelt sich um ein Arrangement verschiedener Geräte, mit denen 1938 zum ersten Mal nachweislich eine Spaltung von Atomkernen durchgeführt wurde.

die Spaltung entdeckt haben, in das Deutsche Museum gehören.« Flammersfeld hatte wohl schon vorher entsprechend auf Hahn eingewirkt, ohne Erfolg, wobei die Begründung hierfür kryptisch ist: Er fand keine »rechte Gegenliebe [...], weil er [Hahn] natürlich glaubte, persönlich nichts dazu tun zu sollen.«

Flammersfeld gab eine erste ausführliche Beschreibung des Objektes: »Es handelt sich um einen Tisch, der im Messzimmer von Professor Hahn stand. [...] Der hier befindliche Tisch hat die Größe 1,50 × 0,8m und auf ihm stehen lauter Original-Apparate, mit denen Hahn die Messungen und Bestrahlungen vorgenommen hat, die zur Entdeckung der Uranspaltung führten. Es sind im Wesentlichen 2 Zählrohre mit ihren Bleipanzern, 2 Verstärker mit Zählwerken und Netzanschlussgerät. Unter dem Tisch steht dann noch die Anordnung von Anodenbatterien, die die Spannung für die Zählrohre geliefert hat. Ferner befinden sich auf dem Tisch noch die Nachbildungen der Neutronenquellen, die zur Bestrahlung benutzt wurden. (Die Original-Neutronenquellen sind zu gefährlich und auch zu kostspielig, um ins Museum zu wandern.) Ein Paraffinblock für die Bestrahlung mit langsamen Neutronen [...] und die Zange zum Anfassen der Präparate sind ebenfalls vorhanden.« Schon 1945 habe er, Flammersfeld, dieses Arrangement dem Museum angeboten, das aus Angst um die Bestände um Aufschub gebeten habe²⁴. Das bis heute bekannte Arrangement der Originalgeräte auf dem Tisch (**Abb. 1**) entstand also bereits in Mainz vor der Spende an das Museum. Das Museum korrespondierte auch mit Josef Mattauch, dem Direktor des Mainzer Instituts, bezüglich der Stiftung²⁵ und konnte das Exponat schließlich im Herbst 1952 in Empfang nehmen.

Weder das Museum noch einer der Beteiligten äußerten Zweifel an der Authentizität der Geräte. Fritz Straßmann sah dies in einer Beschreibung des Exponates aus dem Jahre 1974²⁶ pragmatisch: Der Tisch sei seiner Erinnerung nach durchaus einer der damals üblichen Arbeitstische aus Berlin, die Geräte allerdings

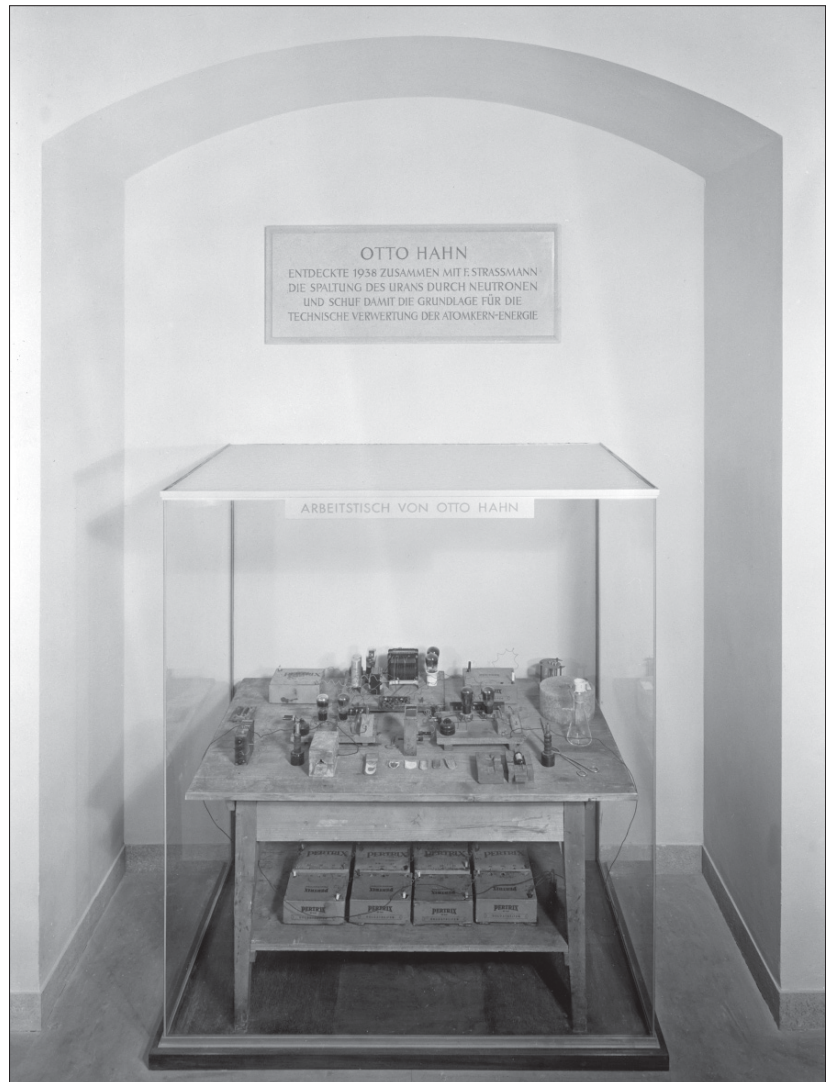


Abb. 2 Der »Otto Hahn Tisch«, wie er im Deutschen Museum ab 1953 zu sehen war.

»nicht mehr durchweg dieselben«. »Aber spielt das eine Rolle?«, fragte Straßmann rhetorisch und verwies darauf, dass von den verwendeten Serienfabrikaten »Verschiedenes« bereits während der Versuche »ersetzt werden musste«. Für Straßmann stellte das kein Problem dar, da er – ganz im Sinne seiner Kollegen aus Mainz – vor allem den Gegensatz der primitiv anmutenden Apparatur mit ihren weitreichenden Folgen hervorheben wollte.

Der Tisch mit der Apparatur wurde im Museum aufgebaut und mit einer Marmortafel versehen, auf der zu lesen war: »Otto Hahn entdeckte 1938 zusammen mit Fritz Straßmann die Spaltung des Urans durch Neutronen und schuf damit die Grundlage für die technische Verwertung der Atomkern-Energie.« (Abb. 2). Hahn wurde von Generaldirektor Zenneck ausdrücklich nach seiner Meinung zu diesem Text gefragt. In seiner Antwort vom 8.4.1953 zeigte sich Hahn von den Plänen des Museums wenig begeistert: »So sehr mich diese Aufmerksamkeit [...] freut, so bin ich doch etwas bedrückt von der Aufmachung, die offenbar vorgesehen ist. Es kommt mir doch einigermaßen übertrieben vor, eine Nische mit einer Marmortafel anzufertigen, denn wenn die Zerspaltung des Urans sich in der Folge als sehr wichtig erwiesen hat, so haben weder HERR STRASSMANN noch ich an dieser Entwicklung irgendeinen Anteil. Wir haben uns ja während des Krieges nur um die Entwirrung der vielen Spaltprodukte gekümmert und um sonst nichts.«

Damit nahm Hahn gleichzeitig Abstand von den Entwicklungen der Atomreaktoren dies- und jenseits des Atlantiks. Weiter schrieb er:

»Wenn die Nische noch nicht fertiggestellt ist, so wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn das Ganze ohne irgendwelche äußere Aufmachung mitgeteilt würde, denn Sie wissen ja selbst, daß ich nie sehr dafür war, herausgestellt zu werden, und daß es mir durchaus nicht angenehm ist, so oft in der Zeitung genannt zu werden.«

Bezüglich einer textlichen Erläuterung des Exponats durch ihn, Hahn, bat er »vorerst davon Abstand zu nehmen«. Und angesprochen auf ein auszustellendes Laborjournal vermutete er, er habe »früher Journale Fräulein MEITNER nach Stockholm mitgegeben oder geschickt«²⁷.

Allein die Nennung von Meitner und Straßmann in Hahns Brief hätte dem Museum aufzeigen müssen, dass das Display als »Otto Hahn Tisch« falsch war. Zenneck ging jedoch nicht darauf ein. In seiner Antwort beklagte er lediglich Verständnis für Hahns Abneigung dagegen, »an die Öffentlichkeit gezerrt zu werden«, schickte aber ein Bild der bereits fertiggestellten Nische mit und betonte, dass die Sache »sehr dezent ist«²⁸. Und Hahn antwortete, dass Arbeitstisch und Überschrift »beides [...] ja wohl recht nett [aussehe]«²⁹. Man mag darüber spekulieren, ob Hahn nach seinen deutlichen Worten im Brief zuvor aus Höflichkeit nun nicht mehr verlangen wollte, dass die Marmorplatte wieder entfernt werde.

Und so konnten die Besucher das Exponat betrachten: Als »Arbeitstisch« wurde bezeichnet, was nie in dieser Form gemeinsam auf einem Tisch stand. Der Paraffinblock und die Nachbildung der Neutronenquellen standen in Berlin in einem Bestrahlungsraum, die chemische Analyse der Uranpulver sowie der Spaltprodukte fand im chemischen Labor von Straßmann statt. Auf dem Tisch war dies nur durch eine Tiegelzange und eine Saugflasche mit Filternutsche dargestellt. Und die Messung der Aktivitäten fand wiederum im Messraum statt, davon zeugen die Bleiblöcke mit den Zählrohren, die Röhrenverstärker, die Batterien als Spannungsgeber sowie die mechanischen Zählwerke und nicht zuletzt das Faksimile des Laborbuches. Die Apparaturen zur Messung der Aktivität standen jeweils paarweise nebeneinander, eine Anordnung, die keinen wissenschaftlichen Grund hat, dem Ganzen aber eine wunderbar arrangierte Symmetrie verlieh. Interessanterweise sprach Hahn immer von drei Zählern, die zur Verfügung standen (und deren Anzahl die Menge der Messungen begrenzten)³⁰. Nie hat einer der Museumstexte darauf hingewiesen, dass die Messungen der schwach strahlenden Reaktionsprodukte so unmittelbar neben der starken Neutronenquelle zum Scheitern verurteilt gewesen wären³¹ (**Abb. 3**).

Sehr aufschlussreich ist das bereits erwähnte Fernsehinterview, das Hahn 1963 anlässlich des 25. Jahrestages der Entdeckung gab und in dem er die gesamte Geschichte Revue passieren ließ. Das Interview führte Heinz Haber, ein früher Kommunikator für naturwissenschaftliche Themen in Fernsehen und Büchern. Hahn schilderte alle Vorarbeiten detailliert, erklärte die Beiträge von Meitner und Straßmann und bezeichnete diese Konstellation als »Gemeinschaftsteam«. Anschließend stehen die drei Herren vor dem offenen Exponat und Hahn und Straßmann erläutern dessen Einzelteile. Eine Standaufnahme aus diesem Film zählt heute zu den bekanntesten Aufnahmen von Hahn und Straßmann vor dem Exponat und hat im Folgenden zu der ebenso falschen wie hartnäckigen Legende geführt, Hahn habe das Exponat persönlich für das Museum zusammengestellt³².

Auf die Würdigung Lise Meitners in der Betextung des Exponates im Deutschen Museum hatte diese Zeitzeugenaussage allerdings keinen Effekt. Im Jahr 1972 wurde die Chemieausstellung des Deutschen Museum mit einer neuen Architektur wiedereröffnet. In einer Nische neben einem großen Modell eines Uranatoms stand der Tisch in einer neuen Vitrine. Die Marmortafel war abmontiert, das Schild »Arbeitstisch von Otto Hahn« allerdings aus der alten Vitrine übernommen worden. Der Text las sich wie eine geringfügige Überarbeitung der alten Tafel: »Mit Hilfe dieser Apparatur entdeckten im Dezember 1938 Otto Hahn und Fritz Straßmann die Spaltung schwerer Atomkerne.«



Abb. 3 Fritz Straßmann und Otto Hahn (v.l.n.r.) erklären dem Wissenschaftsjournalisten Heinz Haber ihre Geräte (1963).

Die folgende Erläuterung der auf dem Tisch befindlichen Geräte geht wiederum nicht darauf ein, dass diese in verschiedenen Räumen benutzt wurden. Die Installation wurde so allmählich wirklich zum »Arbeitstisch« und die Beiträge Meitners und Frischs wurden weiterhin nicht erwähnt³³.

Auf Hinweise von BesucherInnen reagierte das Museum zurückhaltend. Ein ehemaliger Kollege Hahns, Dr. Joachim Rasch, der sich 1978 noch »gut daran erinnert, wie der Tisch [...] in Mainz wieder hervorgeholt und für die Übergabe an das Deutsche Museum fertig gemacht wurde«, schrieb aus dem MPI in Mainz und wies mit sehr deutlichen Worten darauf hin, dass das Museum eine »historische Verfälschung duldet«: Dass die Apparaturen von Lise Meitner entworfen worden seien und Fritz Straßmann derjenige sei, »der überhaupt [...] die Kernspaltung nachzuweisen fähig war.« Auch dem Nobel-Komitee wirft der Verfasser einen »fundamentalen Fehler« vor³⁴. Das Museum antwortete indifferent, bezog sich darauf, dass die wissenschaftsgeschichtliche Forschung noch nicht abgeschlossen sei und dass Otto Hahns Name »wohl immer derjenige sein [wird], der mit der Entdeckung [...] am herausragendsten verbunden ist«³⁵.

Auch die Mitarbeit des Museums an einer großen Ausstellung anlässlich der einhundertsten Geburtstage von Einstein, Hahn, von Laue und Meitner im Jahr 1979, welche die Geschichte der Entdeckung in differenzierter Weise darstellte, bewog das Museum nicht dazu, seine eigene Betextung zu berichtigen. Daran sollte sich erst im Jahr 1989 etwas ändern³⁶. Die Sonderausstellung »Die Geschichte der Entdeckung der Kernspaltung«, die im Dezember 1988 an der Technischen Universität in Berlin hätte eröffnet werden sollen, aber nach einem gewalttätigen Übergriff Unbekannter³⁷ unmittelbar vor der Eröffnung schwer beschädigt und deshalb gar nicht gezeigt wurde, sollte vereinbarungsgemäß auch in das Deutsche Museum wandern.

Den Beitrag Lise Meitners zur Entdeckung hob die Ausstellung in differenzierter Weise hervor, und im Zuge dieser Sonderausstellung wurden neue Texttafeln für den »Hahntisch« erstellt.

Im August 1989 tagte auch der internationale Kongress für Wissenschaftsgeschichte im Deutschen Museum, auf dem die Meitner-Biografin Ruth Lewin Sime einen Vortrag über Lise Meitner hielt. Im Folgenden bemühte sich das Museum, gemeinsam mit Sime eine ausgewogene Darstellung der Ereignisse zu erstellen³⁸. Dennoch wurde das Exponat etwas später, im Jahr 1998, bei einer Sonderausstellung in der Zweigstelle in Bonn wieder als »Der Experimentiertisch von Otto Hahn« bezeichnet (**Abb. 4**).

Im Dezember 2012 zog das Exponat in die Ausstellung Museumsgeschichte der Dauerausstellung des Deutschen Museums. Die Betextung heute versucht – bei aller Kürze – allen Beteiligten der entscheidenden Versuche gerecht zu werden:

Hahn-Meitner-Straßmann-Tisch

Die Spaltung von Atomkernen

Otto Hahn, Lise Meitner und Fritz Straßmann arbeiteten in den 1930er Jahren am Beschuss schwerer Atomkerne mit Neutronen. Sie hofften, Atome zu schaffen, deren Kerne schwerer als Uran waren (»Transurane«). Ende 1938 bestrahlten Hahn und Straßmann Urankerne mit Neutronen. Dabei wiesen sie Barium nach, ein Atomkern, der wesentlich leichter ist als Uran. Auf der Suche nach einer Erklärung wandte sich Hahn an Lise Meitner, die als Jüdin einige Monate vor der Entdeckung aus Deutschland emigrieren musste. Sie lieferte gemeinsam mit ihrem Neffen Otto Frisch die physikalische Erklärung für die beobachteten Ergebnisse. Hahn publizierte seine Entdeckung Anfang 1939. Noch vor Kriegsausbruch wiederholten weltweit Wissenschaftler den Versuch und erkannten dabei auch das militärische Potenzial der Kernspaltung. Otto Hahn stand dieser Entwicklung Zeit seines Lebens äußerst ablehnend gegenüber. Nach Kriegsende erhielt er für das Jahr 1944 den Nobelpreis für Chemie. Teile der originalen Ausrüstung wurden von einem Nachfolger Hahns auf dem Tisch arrangiert. Die Anordnung ist historisch nicht korrekt, da die Geräte in verschiedenen Räumen benutzt wurden. Das Exponat steht symbolisch für die Entdeckung und die Folgen der Kernspaltung.

Das Exponat, das nicht zuletzt dadurch einigen Ruhm erlangte, dass von ihm mindestens drei Repliken existieren³⁹, wurde zuletzt 2014 in einen größeren Zusammenhang gestellt, als eine der Repliken Teil der Sonderausstellung Anthropozän im Deutschen Museum wurde. Aufgrund der global nachweisbaren, menschengemachten Spuren künstlicher radioaktiver Isotope ist die Entdeckung der Kernspaltung ein valider Kandidat für den Beginn dieses neuen Erdzeitalters⁴⁰.

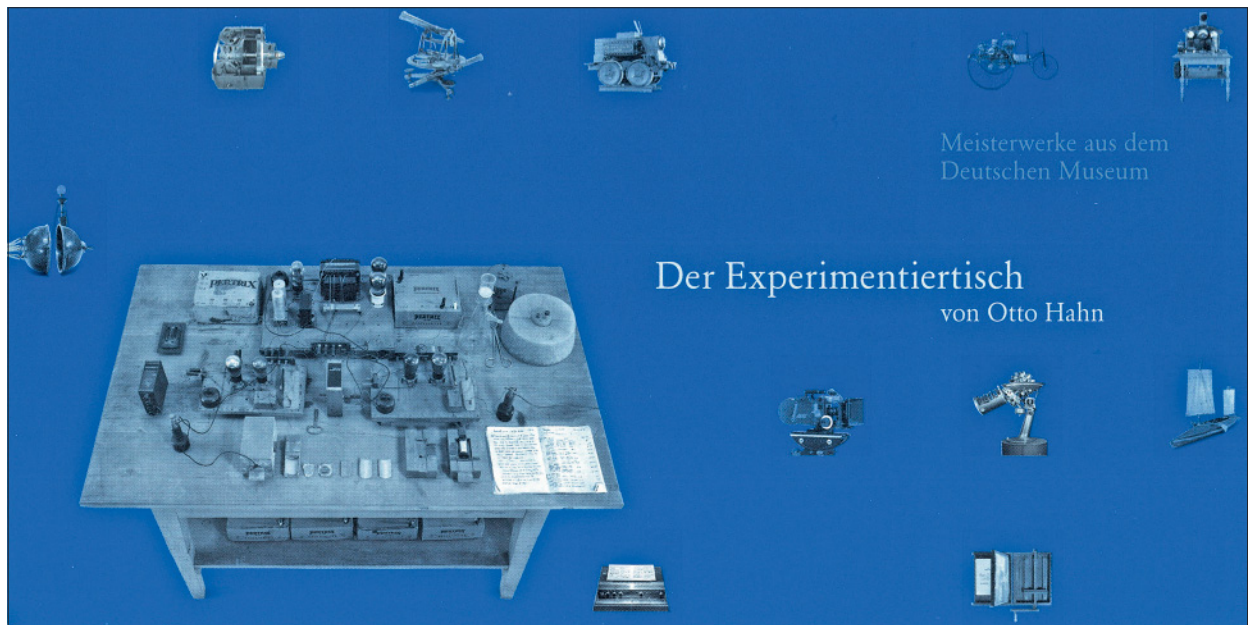


Abb. 4 Die Einladung zur Eröffnung der Meisterwerke-Reihe im Deutschen Museum preist 1999 das Exponat wieder als »Experimentiertisch von Otto Hahn« an.

SCHLUSSBEMERKUNG: DIE VERANTWORTUNG DER MUSEUMSMACHER

Für den Großteil der BesucherInnen mag man annehmen, dass diese die weltpolitische Entwicklung der Kernkraft mit all ihren Folgen für wichtiger halten als die genauen Zusammenhänge um ihre Entdeckung. Der Tisch steht als Ikone der Wissenschaftsgeschichte im Museum und ist gleichzeitig ein arrangiertes Kunstobjekt, dessen Aura auch von seiner nahezu altarhaften Form genährt wird. Wie entsteht allerdings diese Aura, wie hängt sie mit der Authentizität des Objekts zusammen und welche Bedeutung hat sie für die Wissenschaftsgeschichte?

Zunächst einmal stellt sich die Frage nach der Originalität der Instrumente. Diesen Aspekt hat man im Museum von Beginn an ausgeklammert, alleine dadurch, dass man sich anfangs gar nicht damit aufhielt, die Bestandteile und die Versuche genau zu beschreiben. Die auf Hahn und Straßmann zugeschnittene Kontextualisierung erweckte von Anfang an bei BesucherInnen das Gefühl, sie stünden am Arbeitstisch eines Nobelpreisträgers, sie könnten quasi den Entdeckern auf die Finger schauen. Später wurde die Frage nach der Originalität interessanter, was allerdings nicht dazu führte, dass sie hinreichend untersucht worden wäre. Teilweise verkehrte sich die Betrachtung sogar ins Gegenteil und im Museums-Alltag war die Rede davon, dass der Tisch ein einziger Nachbau sei.

Noch wichtiger ist der Anteil, den die Darstellung im Museum daran hatte, welche beteiligten Personen in Erinnerung blieben und wer zunächst in Vergessenheit geriet. Dies gilt insbesondere für die Wertschätzung des Beitrags von Lise Meitner. Heute besteht ein frappierender Widerspruch zwischen dem freundschaftlich-professionellen Tonfall, in dem Hahn und Meitner ihr Leben lang kommunizierten, in dem sie übereinander und über die wissenschaftlichen Leistungen des jeweils anderen sprachen und der Darstellung des Verhältnisses der beiden WissenschaftlerInnen in Teilen der modernen Wissenschaftsgeschichte, nach der sich Hahn »später geweigert [habe], Meitner an der Entdeckung teilhaben zu lassen«⁴¹. Möglicherweise wäre die Erinnerung an Lise Meitner heutzutage weniger Gegenstand von Debatten, wenn das Museum in seiner Exponatbeschreibung ihren Anteil von Anfang an deutlich benannt hätte. Dass dies Zenneck selbst

kritischer hätte hinterfragen können ist – dem freundschaftlich-devoten Ton seiner Briefe nach zu urteilen – völlig undenkbar. Für ihn war Hahn alleiniger Ansprechpartner in Sachen Kernspaltung. Das Versäumnis des Deutschen Museums verstärkt noch heute den (möglicherweise ausschließlich) posthumen Vorwurf an Hahn, sich nach dem Krieg als Leitfigur der deutschen Wissenschaft, als »guter Deutscher« auf Kosten seiner Kollegen und insbesondere seiner Kollegin mit jüdischen Wurzeln profiliert zu haben⁴². Möglicherweise war es auch die Ausstrahlung des Nobelpreises, die Meitner und Straßmann nach dem Krieg in den Schatten stellte. Und heute wird die Verleihung des Preises an Hahn oft in diesem Kontext genannt, sodass der Eindruck entsteht, auch dafür wäre Hahn persönlich verantwortlich zu machen.

Die Nachkriegs-Generationen an Ausstellungsverantwortlichen haben ihrerseits auch keine Notwendigkeit gesehen, etwas zu ändern. So wurde aus dem konsequenten Versäumnis des Museums ein Vorwurf an Hahn impliziert, dass er sich mit »seinem« Exponat im Museum profilierte und auch dort seine Kollegin Meitner nicht an seinem Ruhm teilhaben ließ. Hätte der Tisch eine differenziertere Betextung erhalten – wogegen Hahn sicher nichts einzuwenden gehabt hätte – sähe die Reputation Hahns heute anders aus.

Dieses Beispiel zeigt sehr klar die Dimension der Bedeutung, die Museumsobjekte über die Zeit bekommen und die Verantwortung, die KuratorInnen damit haben. Dies gilt in hohem Maße für das Deutsche Museum, das sich von Anbeginn auf die Fahnen geschrieben hat, die »Meisterwerke« der deutschen Technik auszustellen. Allzu oft werden die Objekte aber eben nicht nur unter rein technischen Aspekten ausgestellt und rezipiert, sondern als Ikonen auf den Sockel gestellt und die handelnden Personen gefeiert. Dadurch entsteht die erwähnte Aura des Objektes im Laufe der Jahre und nährt sich besonders durch ungeklärte Fragen und offene Konflikte. Am Ende bleibt die Frage: In welcher Hinsicht ist das Objekt überhaupt authentisch? Hinsichtlich der Herkunft seiner Teile, seiner Inszenierung oder der anhängenden tradierten Wissenschaftsgeschichte? Diesen Fragen muss sich das Museum in Betrachtung seiner eigenen Geschichte einerseits sowie bei der zukünftigen Inszenierung des Objektes andererseits stellen. Bei der Beantwortung der Fragen muss es sicherlich auch in Zukunft differenzierter vorgehen, als dies in den 1950er Jahren der Fall war.

Als letzter Ausblick mag der Wunschtraum der Kuratorin dienen, die das Exponat am liebsten – rein medial selbstverständlich, keinesfalls in realiter – zersägen möchte, um dann endlich die Einzelteile der Versuchsanordnung wissenschaftlich korrekt darstellen zu können.

Anmerkungen

- 1) Rehn 2013, 18-25.
- 2) Die wissenschaftlichen Meilensteine in Rutherfords Leben sind zusammengefasst unter: www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1908/rutherford-bio.html (2.10.2016).
- 3) Chadwick 1932a, 312; Chadwick 1932b, 692-708.
- 4) Fermi 1934, 757. 898f.
- 5) Meitner 2005, 69-73.
- 6) Krafft 1991, 14-15.
- 7) Wörtliche Zitate Hahns aus: Hahn 1963.
- 8) Hahn/Meitner/Straßmann 1937a, 249-270; 1937b, 1374-1392.
- 9) Curie/Savitch 1938a, 906-908; 1938b, 355-359.
- 10) Hahn/Straßmann 1938, 755-756.
- 11) Eine sehr detaillierte Beschreibung der Versuche findet sich in: Krafft 1981, 212 ff.
- 12) Der Brief ist zitiert in: Lemmerich 1989, 166-170; Gerlach 1969, 52-53.
- 13) Ein moderner Essay über die Entdeckung der Kernspaltung und eine physikalische Beschreibung des – von Niels Bohr entwickelten – Tröpfchenmodells findet sich in: Krappe/Pomorski 2012.
- 14) Der Brief ist zitiert in: Lemmerich 1979.
- 15) Hahn/Straßmann 1939, 11-15. 89-95.
- 16) Frisch/Meitner 1939, 239-240. 471 f.; Frisch 1939, 276.
- 17) von Halban/Joliot/Kowarski 1939, 470 f.
- 18) Radio Interview mit Otto Hahn 1967, Deutsches Museum Archiv AV-T 0457.
- 19) www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1944/hahn-facts.html (2.10.2016).
- 20) In der aktuellen Ausstellung des Nobelmuseums in Stockholm wird bereits bei der Einleitung des Kapitels der Nobelpreise

1941-1950 auf Lise Meitner hingewiesen. Weiter heißt es unter der Überschrift »Eine übersehene Frau?« sinngemäß: »Dieser Preis wurde nicht nur deshalb viel diskutiert, weil die Entdeckung der Kernspaltung zur Entwicklung der Atombombe führte, sondern auch, weil viele der Ansicht waren, dass die Physikerin Lise Meitner, die mit Hahn zusammen gearbeitet hatte, auch hätte bedacht werden müssen.« Texte der Medienstationen im Nobelmuseet, Stockholm. Stand: 23.4.2013 (Übersetzung aus dem Englischen von S. Rehn).

- 21) Hahn 1968, 247 ff.
- 22) Korrespondenz zwischen dem DM und Hahn, Meitner und von Grosse, Verwaltungsakten des Deutschen Museum Archiv (DMVA): DMVA 1285/1; DMVA 1286/1; DMVA 1290/2; DMVA 1291/1; DMVA 1294/1; DMVA 6015.
- 23) Korrespondenz zwischen Zenneck und Hahn, DMVA HS 1978-02/1.
- 24) Zitate aus: Flammersfeld an Sachtleben (DM), DMVA1308/2, 12.7.1952.
- 25) Korrespondenz zwischen dem DM und Mattauch, DMVA 1308/4.
- 26) Krafft 1981 225 ff.
- 27) Zitate aus: Hahn an Zenneck, 8.4.1953. Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Abt. III, Rep. 14, Nr. 5287, Bl. 14. Hervorhebungen wie im Original. Der Brief ist in den Verwaltungsakten des Deutschen Museums nicht erhalten.
- 28) Zitat aus: Zenneck an Hahn, 19.6.1953. DMVA 1311/1.
- 29) Zitat aus: Hahn an Zenneck, 9.7.1953. Nachlass Zenneck 053/ Vorl.-Nr. 038,1.
- 30) Brief Hahn an Meitner vom 21.12.1938. In: Lemmerich 1989, 171.
- 31) Die Autorin dankt Jost Lemmerich, Berlin, für diesen konkreten Hinweis. Persönliche Mitteilung am 16.4.2013.
- 32) Diese Ansicht findet sich in verschiedenen Publikationen, exemplarisch seien zwei genannt, die von Mitarbeitern des Museums veröffentlicht wurden: Brandlmeir 2004, 29-31. In

dieser Arbeit wurde Heinz Haber auf o.a. Abbildung sogar abgeschnitten. Dazu die Bildunterschrift: Fritz Straßmann und Otto Hahn bei der Einrichtung des Arbeitstisches zur Uranspaltung; Teichmann 1998, 199-208.

- 33) So wird das Exponat auch in unzähligen Veröffentlichungen immer wieder erwähnt. Beispielsweise in: Neufeldt 2003, 219 ff. Den Abschnitt über die Entdeckung der Kernspaltung leiten nur Hahns und Straßmanns Namen ein. Die Bildunterschrift beschreibt das Exponat als »Arbeitstisch, an dem O. Hahn und F. Strassmann [sic!] vom 16.-18.12.1938 die entscheidenden Versuche vornahmen, die zur Entdeckung der Atomkernspaltung führten.«
- 34) Zitate aus Rasch an Heilbronner (DM), 5.3.1978, Briefkopie in den Exponatunterlagen des Sammlungsmanagements, Inv.-Nr. 71930.
- 35) Zitat aus: Heilbronner (DM) an Rasch, 13.3.1978. DMVA 7110 2003/1617.
- 36) Vaupel 1989.
- 37) Der Protest richtete sich gegen die Kernkraft im Allgemeinen. Obwohl es bei der Zerstörung einen Verletzten gab, wurden die handelnden Personen nicht ermittelt und die Hintergründe nie aufgeklärt. Die Ausstellung zeigte Repliken der Arbeitsgeräte von Hahn, Meitner und Straßmann. Am Deutschen Museum wurde die Ausstellung im Februar 1989 unter hoher Polizeipräsenz eröffnet. Dank an den Ausstellungsmacher und Zeugen J. Lemmerich für die Informationen (Telefongespräch am 20.9.2013).
- 38) Handakte Vaupel zum Otto Hahn Tisch, DMVA 4501.
- 39) Die einzig autorisierte Replik wurde 1963 vom Deutschen Museum angefertigt (Inv.-Nr. 80880); weitere stehen im Atomkeller-Museum in Haigerloch und im Helmholtz-Zentrum in Berlin.
- 40) Möllers/Schwägerl/Trischler 2014; Hamann u. a. 2014. Auf S. 58-59 der Comic zur Entdeckung der Kernspaltung.
- 41) Sime 1991, 956-967.
- 42) Sime 2010, 190-218.

Literatur

- Brandlmeir 2004: T. Brandlmeir, Arbeitstisch zur Uranspaltung. In: Meisterwerke aus dem Deutschen Museum Band 1, Deutsches Museum (München 2004) 29-31.
- Chadwick 1932a: J. Chadwick, Possible Existence of a Neutron. Nature 129, 1932, 312.
- 1932b: J. Chadwick, The Existence of a Neutron. Proc. Roy. Soc. A. 136, 1932, 692-708.
- Curie/Savitch 1938a: I. Curie / P. Savitch, Radioactivité artificielle: Sur le radioélément de période 3,5 heures formé dans l'uranium irradié par les neutrons. Comptes Rendus 206, 1938a, 906-908
- 1938b: I. Curie / P. Savitch, Sur les radioéléments formés dans l'uranium irradié par les neutrons II. J. Phys. Radium 9, 1938, 355-359.
- Fermi 1934a: E. Fermi, Radioactivity Induced by Neutron Bombardment. Nature 133, 1934, 757.

- 1934b: E. Fermi, Possible Production of Elements of Atomic Number Higher than 92. Nature 133, 1934, 898-899.
- Frisch 1939: O. R. Frisch, Physical Evidence for the Division of Heavy Nuclei under Neutron Bombardment. Nature 143, 1939, 276.
- Gerlach 1969: W. Gerlach, Otto Hahn, Ein Forscherleben in unserer Zeit. Deutsches Museum Abhandlungen & Berichte 37 (München 1969) 52-53.
- Hahn 1968: O. Hahn, Mein Leben (München 1968).
- Hahn/Meitner/Straßmann 1937: O. Hahn / L. Meitner / F. Straßmann, Über die Transurane und ihr chemisches Verhalten. Chem. Ber. 70, 1937, 1374-1392.
- Hahn/Straßmann 1938: O. Hahn / F. Straßmann, Über die Entstehung von Radiumisotopen aus Uran durch Bestrahlen mit schnellen und verlangsamten Neutronen. Naturwissenschaften 46, 1938, 755-756.

- 1939a: O. Hahn / F. Straßmann, Über den Nachweis und das Verhalten der bei der Bestrahlung von Uran mittels Neutronen entstehenden Erdalkalimetalle. *Naturwiss.* 27, 1939, 11-15.
- 1939b: O. Hahn / F. Straßmann, Nachweis der Entstehung aktiver Bariumisotope aus Uran und Thorium durch Neutronenbestrahlung; Nachweis weiterer aktiver Bruchstücke bei der Uranspaltung. *Naturwiss.* 27, 1939, 89-95.
- v. Halban/Joliot/Kowarski 1939: H. v. Halban / F. Joliot / L. Kowarski, Liberation of Neutrons in the Nuclear Explosion of Uranium. *Nature* 143, 1939, 470-471.
- Hamann u. a. 2014: A. Hamann, R. Leinfelder, H. Trischler, H. Wagenbreth (Hrsg.), *Anthropozän, 30 Meilensteine auf dem Weg in ein neues Erdzeitalter. Eine Comic-Anthologie.* Deutsches Museum Verlag (München 2014).
- Krafft 1981: F. Krafft, *Im Schatten der Sensation. Leben und Wirken von Fritz Straßmann* (Weinheim 1981).
- 2009: F. Krafft, *Otto Hahn und die Kernchemie. Museumsverein für Technik und Arbeit* (Mannheim 1991) 14-15.
- Krappe/Pomorski 2012: H. J. Krappe / K. Pomorski, *Theory of Nuclear Fission* (Berlin, Heidelberg 2012).
- Lemmerich 1979: J. Lemmerich (Hrsg.), *Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag von Albert Einstein, Otto Hahn, Max von Laue, Lise Meitner 1.3.-12.4. 1979. Katalog der Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin* (Berlin 1979).
- 1989: J. Lemmerich, *Die Geschichte der Entdeckung der Kernspaltung. Katalog der Ausstellung des Deutschen Museums, gemeinsam mit dem Hahn-Meitner-Institut der Technischen Universität* (Berlin 1989) 166-170.
- Meitner 2009: L. Meitner, *Wege und Irrwege zur Kernenergie* (1963). In: L. Meitner, D. Hahn (Hrsg.), *Erinnerungen an Otto Hahn.* Hirzel Verlag (Stuttgart 2005) 69-73.
- Meitner/Frisch 1939a: L. Meitner / O. R. Frisch, Disintegration of Uranium by Neutrons: A new Type of Nuclear Reaction. *Nature* 143, 1939, 239-240.
- 1939b: L. Meitner / O. R. Frisch, Products of the Fission of the Uranium Nucleus. *Nature* 143, 1939, 471-472.
- Meitner/Straßmann 1937: L. Meitner / O. Hahn, F. Straßmann, Über die Umwandlungsreihen des Urans, die durch Neutronenbestrahlung erzeugt werden. *Z. f. Physik* 106, 1937, 249-270
- Möllers/Schwägerl/Trischler 2014: N. Möllers / C. Schwägerl / H. Trischler (Hrsg.), *Willkommen im Anthropozän* (München 2014).
- Neufeldt 1989: S. Neufeldt, *Chronologie Chemie* (Weinheim 2003).
- Rehn 2013: S. Rehn, 75 Jahre Kernspaltung. *Kultur und Technik* 3/2013, 18-25.
- Sime 1991: R. L. Sime, Lise Meitner und die Kernspaltung. »Fall-out« der Entdeckung. *Angew. Chem.* 103, 1991, 956-967.
- 2010: R. L. Sime, *An Inconvenient History: the Nuclear-Fission Display in the Deutsches Museum.* *Phys. Perspect* 12, 2010, 190-218.
- Teichmann 1998: J. Teichmann, *Das Deutsche Museum. Ein Plädoyer für den Mythos von Objekt und Experiment.* In: G. Bayerl / W. Weber (Hrsg.), *Sozialgeschichte der Technik* (Münster 1998) 199-208.
- Vaupel 1989: E. Vaupel, *Jahresbericht des Deutschen Museums 1989* (München 1989).

Zusammenfassung / Summary

Der Kernspaltungstisch im Deutschen Museum

Die Entdeckung der Kernspaltung im Jahr 1938 führte zu weitreichenden Konsequenzen für die gesamte Menschheit. Im Deutschen Museum in München sind bereits seit 1953 die Originalgeräte präsentiert, mit denen diese Entdeckung gelang. Rund um die Präsentation des vormals so genannten »Otto-Hahn-Tisches« entstanden verschiedene Legenden, die ihrerseits weitreichende Folgen auf die Darstellung der Wissenschaftsgeschichte hatten. Eine differenzierte Darstellung der Entdeckung, die Authentizität des Museumsobjektes und die Entstehung seiner Aura sind Gegenstand dieses Artikels.

The Nuclear-Fission Table in the Deutsches Museum Munich

The discovery of nuclear fission in 1938 had far-reaching consequences for humanity as a whole. The original equipment used in this discovery has been on show in the Deutsches Museum in Munich since 1953. Various legends grew up around what was previously known as the »Otto Hahn Table« and these, in turn, have had a major impact on the presentation of the history of science. This article examines a different presentation of the discovery, the authenticity of the museum object and the emergence of its aura.

AUTOREN UND HERAUSGEBER – AUTHORS AND EDITORS

Anja Ebert

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Kartäusergasse 1
Postfach 11 95 80
D - 90402 Nürnberg
a.ebert@gnm.de

Dr. Anja Ebert ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Systematische Provenienzforschung« am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (GNM). Nach einem Studium der Kunstgeschichte in Bamberg und Edinburgh und Promotion in Dortmund war sie u.a. am Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln und am GNM tätig.

Dr. Anja Ebert is a member of the scientific staff working on the project »Systematic investigation of provenance« at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (GNM). After studying art history in Bamberg and Edinburgh and obtaining her doctorate in Dortmund, she worked at the Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne and at the GNM.

Thomas Eser

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Kartäusergasse 1
Postfach 11 95 80
D - 90402 Nürnberg
t.eser@gnm.de

Dr. Thomas Eser betreut seit 2011 die Sammlung »Wissenschaftliche Instrumente, historische Waffen, Medizingeschichte und Jagdkultur« am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Auf ein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Augsburg hin folgte die Mitarbeit in zahlreichen Forschungs- und Ausstellungsprojekten, mit Schwerpunkten in der Renaissancekunst der Dürerzeit und dem europäischen Kunsthandwerk.

Dr. Thomas Eser has been head of the collection »scientific instruments and history of medicine, weapons and hunting culture« at the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg since 2011. He studied art history at the University of Augsburg and then worked on numerous research and exhibition projects with a focus on the

Renaissance art of the Dürer period and European arts and crafts.

Michael Farrenkopf

Deutsches Bergbau-Museum Bochum
Montanhistorisches Dokumentationszentrum (montan.dok)
Am Bergbaumuseum 28
D - 44791 Bochum
michael.farrenkopf@bergbaumuseum.de

Dr. Michael Farrenkopf, Historiker, promovierte über »Schlagwetter und Kohlenstaub. Das Explosionsrisiko im industriellen Ruhrbergbau (1850-1914)« an der TU Berlin. Seit 2001 ist er Leiter des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM), seit 2014 Mitglied im Direktorium des DBM.

Dr. Michael Farrenkopf, historian, PhD thesis on »Schlagwetter und Kohlenstaub. Das Explosionsrisiko im industriellen Ruhrbergbau (1850-1914)« at the TU Berlin, head of the Mining History Document Centre (montan.dok) at the German Mining Museum Bochum (DBM) since 2001 and a member of the board of directors of the DBM since 2014.

Constanze Hampp

Mauerkircherstr. 85
D - 81925 München
constanze.hampp@gmail.com

Dr. Constanze Hampp forschte als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Museum in München zur Wahrnehmung von authentischen Objekten im Museum. Sie ist Geschäftsführerin einer Kommunikationsagentur in München und berät Unternehmen und Institutionen aus den Bereichen Wissenschaft und Medizin.

As a member of the scientific staff of the Deutsches Museum in Munich, Dr. Constanze Hampp researched the perception of authentic objects in the museum. She is the director of a communications agency in Munich and advises companies and institutes in the field of science and medicine.

Sabine Heine

Zoologisches Forschungsmuseum Alexander Koenig
- Leibniz-Institut für Biodiversität der Tiere -
Adenauerallee 160
D - 53113 Bonn
s.heine@zfmk.de

Sabine Heine ist seit 1994 Leiterin der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit am Zoologischen Forschungsmuseum Alexander Koenig, Bonn. Zuvor konzipierte sie in Zusammenarbeit mit dem Museum am Schölerberg die Wander-Ausstellung »Käfer« und entwickelte während ihres Volontariats am LWL-Museum für Naturkunde im Team die Ausstellung »Iss's was«.

Sabine Heine has been head of the Department of Public Relations at the Zoological Research Museum Alexander Koenig since 1994. In collaboration with the Museum am Schölerberg, she previously designed the touring exhibition »Käfer« and, during her traineeship at the LWL-Museum of Natural History, worked on the exhibition »Iss's was«.

Dominik Kimmel

Römisch-Germanisches Zentralmuseum
Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie
Ernst-Ludwig-Platz 2
D - 55116 Mainz
kimmel@rzgm.de

Mag. Dominik Kimmel studierte Ur- und Frühgeschichte an der Universität Wien und leitet seit 2004 den Bereich Bildung und Kommunikation des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz (RGZM). Er ist stellvertretender Sprecher des Leibniz Forschungsverbundes Historische Authentizität und Vorstandsmitglied der Mainzer Wissenschaftsallianz.

Mag. Dominik Kimmel studied prehistory and early history at the University of Vienna and, since 2004, has been head of the Education and Communication Department at the Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz (RGZM). He is deputy speaker of the Leibniz Research Alliance Historical Authenticity and member of the board of the Mainz Research Alliance.

Antje Kluge-Pinsker

Römisch-Germanisches Zentralmuseum
Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie
Ernst-Ludwig-Platz 2
D - 55116 Mainz
klugepinsker@rgzm.de

Dr. Antje Kluge-Pinsker ist als Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Bildung und Kommunikation des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz (RGZM) an der Konzeption der neuen Dauerausstellung beteiligt und entwickelt Vermittlungsformate für die Ausstellungen des RGZM. Ihre Forschungsinteressen betreffen die Archäologie der Spätantike und des Mittelalters sowie Fragen nach der Abhängigkeit der Darstellung und Kontextualisierung von archäologischen Inhalten von gesellschaftlichen Rahmensetzungen.

Dr. Antje Kluge-Pinsker works in the Education and Communication Department of the Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz (RGZM). She is involved in the preparation of the new permanent exhibition and develops communication formats for the exhibitions of the RGZM. Her research interests cover the archaeology of Late Antiquity and the Middle Ages, as well as issues relating to the dependence of the presentation of archaeological content on social frameworks.

Andreas Ludwig

Zentrum für Zeithistorische Forschung
Am Neuen Markt 1
D - 14467 Potsdam
ludwig@zzf-potsdam.de

Dr. Andreas Ludwig ist Historiker. Nach Mitarbeit in der Berliner Geschichtswerkstatt konzipierte und leitete er das lokalgeschichtliche Museum in Berlin-Charlottenburg und das Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR in Eisenhüttenstadt. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Zeithistorische Forschung, Potsdam (ZZF), Lehrbeauftragter für Museologie an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) und Mitherausgeber der Zeitschrift WerkstattGeschichte.

Dr. Andreas Ludwig is a historian. After working in the Berlin History Workshop, he designed and was head of the municipal museum in Berlin-Charlottenburg and the Documentation Centre of Everyday Culture of the GDR in Eisenhüttenstadt. He is a member of the scientific staff at the Centre for Contemporary History in Potsdam, teaches museology at the European University Viadrina in Frankfurt (Oder) and is co-editor of the journal WerkstattGeschichte.

Michael Ohl

Museum fuer Naturkunde
Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung
Invalidenstr. 43
D - 10115 Berlin
michael.ohl@mfn-berlin.de

PD Dr. Michael Ohl studierte Biologie, Philosophie und Wissenschaftsgeschichte in Kiel und Göttingen. Nach Promotion in Göttingen ist er seit 1997 Kurator und Wissenschaftler am Museum für Naturkunde in Berlin, sowie Privatdozent an der Humboldt-Universität in Berlin.

PD Dr. Michael Ohl studied biology, philosophy and the history of science in Kiel and Göttingen. After obtaining his doctorate in Göttingen, he has been curator and scientist at the Museum für Naturkunde in Berlin since 1997, as well as lecturer at Humboldt University in Berlin.

Susanne Rehn-Taube

Deutsches Museum München
Museumsinsel 1
D - 80538 München
s.rehn@deutsches-museum.de

Dr. Susanne Rehn-Taube studierte Chemie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Nach dem Diplom promovierte sie 2001 in Organischer Chemie. Danach arbeitete sie als Laborleiterin bei der Th. Böhme KG in Geretsried. Seit 2005 ist sie Kuratorin für Chemie am Deutschen Museum in München. Die Geschichte der Entdeckung der Kernspaltung gehört seit dem Jubiläum dieser Entdeckung im Jahr 2013 zu ihren bevorzugten Themen der Wissenschaftsgeschichte.

Dr. Susanne Rehn-Taube studied chemistry at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. After graduating, she did a PhD in organic chemistry. She then worked as head of laboratory at Th. Böhme KG in Geretsried. Since 2005, she has been the curator for chemistry at the Deutsches Museum in Munich. One of her preferred topics has been the history of the discovery of nuclear fission since the anniversary of this discovery in 2013.

Timo Saalman

Kartäusergasse 1
Postfach 11 95 80
D - 90402 Nürnberg
t.saalman@gnm.de

Dr. Timo Saalman ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Systematische Provenienzforschung« am Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Nach dem Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und Politikwissenschaft in Bochum und Promotion in Jena war er an Museen in Bamberg und Fürth tätig.

Dr. Timo Saalman is a member of the scientific staff on the research project »Systematic investigation of provenance« at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. After studying history, art history and political science in Bochum and obtaining his doctorate in Jena, he worked at the museums in Bamberg and Fürth.

Achim Saupe

Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam
Am Neuen Markt 1
D - 14467 Potsdam
saupe@zzf-potsdam.de

Dr. Achim Saupe ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Zeithistorische Forschungen Potsdam und Koordinator des Leibniz-Forschungsverbunds Historische Authentizität. Er studierte Geschichte, Philosophie und Politologie an der Freien Universität Berlin und promovierte dort 2007 mit einer Arbeit zum Thema »Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman«.

Dr. Achim Saupe is a member of the scientific staff at the Centre for Contemporary History Potsdam and scientific coordinator of the Leibniz Research Alliance Historical Authenticity. He studied history, philosophy and political science at the Free University of Berlin where he obtained his doctorate in 2007 with the thesis »Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman«.

Stephan Schwan

Institut für Wissensmedien
Schleichstraße 6
D - 72076 Tübingen
E-Mail: s.schwan@iwm-tuebingen.de

Prof. Dr. Stephan Schwan ist seit 2004 Leiter der Arbeitsgruppe Realitätsnahe Darstellungen am Leibniz-Institut für Wissensmedien in Tübingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind u. a. die kognitive Verarbeitung und das Verstehen von dynamischen audiovisuellen Darstellungen sowie die Rolle digitaler Medien und authentischer Exponate für das informelle Lernen in Museen und Ausstellungen. Von 2002 bis 2004 war er Professor für e-Learning an der Johannes Kepler Universität Linz.

Prof. Dr. Stephan Schwan has been head of the Realistic Depictions Lab at the Leibniz-Institut für Wissensmedien since 2004. His research focuses include cognitive processing and the comprehension of dynamic audiovisual media, as well as the role of digital media and authentic exhibits for informal learning in museums and exhibitions. From 2002 to 2004, he was professor for e-learning at Johannes Kepler University Linz.

Stefan Siemer

Deutsches Bergbau-Museum Bochum
Montanhistorisches Dokumentationszentrum (montan.dok)
Am Bergbaumuseum 28
D - 44791 Bochum
stefan.siemer@bergbaumuseum.de

Dr. Stefan Siemer studierte Geschichte und promovierte 2001 mit einer Arbeit über naturgeschichtliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Seit 2014 ist er im Projekt »Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung« am Montanhistorisches Dokumentationszentrum des Deutsches Bergbau-Museums Bochum mit der Erfassung von Sammlungen und Museen zum Steinkohlenbergbau in Deutschland befasst.

Dr. Stefan Siemer studied history and then obtained his doctorate in 2001 with a thesis on the natural history collections in the 18th century. Since 2014, he has worked on the project »Getrenntes Bewahren – Gemeinsame Verantwortung« as part of Montanhistorisches Dokumentationszentrum at the Deutsches Bergbau-Museum Bochum and has been involved with the recording of coalmining collections and museums in Germany.

Ursula Warnke

Deutsches Schiffahrtsmuseum
Institut der Leibniz-Gemeinschaft
Hans-Scharoun-Platz 1
D - 27568 Bremerhaven
warnke@dsm.museum

Dr. Ursula Warnke ist seit 2006 Direktorin des Deutschen Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven. Vorher arbeitete sie in Museen in Dortmund, Münster, Osnabrück und Cloppenburg. Sie leitete mehrere archäologische Ausgrabungen in Nordrhein-Westfalen und Sachsen-Anhalt. Sie hat verschiedene Lehraufträge in Münster, Berlin und Bremerhaven zur Ur- und frühgeschichtlichen Archäologie, Museologie und zum Heritage Management.

Dr. Ursula Warnke has been Director of the Deutsches Schiffahrtsmuseum – National Maritime Museum in Bremerhaven since 2006. She previously worked in museums in Dortmund, Münster, Osnabrück and Cloppenburg. She has led several archaeological excavations in North Rhine-Westphalia and Saxony-Anhalt. She has various teaching posts in Münster, Berlin and Bremerhaven specialising in prehistoric and early historic archaeology, museology and heritage management.

Willi Xylander

Senckenberg Museum für Naturkunde Görlitz
Postfach 30 01 54
D - 02806 Görlitz
willi.xylander@senckenberg.de

Prof. Dr. Willi Xylander ist Zoologe und Direktor des Senckenberg Museums für Naturkunde Görlitz. Seit 1997 ist er Honorarprofessor an der Universität Leipzig, seit 2016 Professor an der TU Dresden. Er ist Herausgeber der Fachzeitschriften »Soil Organisms« und »Peckiana« sowie Mitglied in diversen wissenschaftlichen Beiräten.

Prof. Dr. Willi Xylander is zoologist and director of the Senckenberg Museum für Naturkunde Görlitz. Since 1997, he has been honorary professor at the University of Leipzig and, since 2016, professor at the TU Dresden. He is editor of the journals »Soil Organisms« and »Peckiana« and also a member of various scientific advisory boards.

Museen sind Orte des »Originals« und »authentischer« Objekte. Aber was ist mit dem schillernden Begriff des Authentischen im musealen Bereich überhaupt gemeint? Können Kopien, wenn schon keine Originale, so doch authentische Objekte sein? Ist Authentizität eine Eigenschaft der Dinge oder eine Zuschreibung durch Museumsmacher? Und welche Rolle spielen Authentizität und Aura für die Besucher und Nutzer unterschiedlicher Museen?

Der vorliegende Band schlägt einen neuen Weg bei der Beantwortung dieser Fragen ein: Er untersucht Praktiken des Authentisierens im Museum. Thematisiert wird, wie Sammlungslogiken und Auswahlprozesse, wissenschaftliche Forschung, restauratorische und konservierende Praktiken sowie Ausstellungspräsentationen und Vermittlungsperspektiven Dinge authentisieren, auratisieren und sakralisieren. Oder aber umgekehrt ehemalige Gewissheiten infrage stellen und das zunächst als authentisch Angesehene dekonstruieren. Insofern schaffen Museen nicht nur historische Authentizität, sondern sie zerstören sie auch, indem alte Zusammenhänge verändert und neue kreiert werden – etwa wenn Gebrauchs- oder Fundzusammenhänge in eine Ausstellung überführt oder modifiziert werden.

Der Band gibt Einblicke in archäologische, kultur- und zeithistorische, technik- und naturkundliche Museen und ihren Umgang mit dem Authentischen. Er geht auf aktuelle Forschungen des Leibniz-Forschungsverbands Historische Authentizität und seiner beteiligten Institutionen zurück und will zugleich dafür sensibel machen, in der kuratorialen Praxis die Chancen und Hürden beim Operieren mit dem Authentizitätsbegriff stärker wahrzunehmen.